南京师范大学研究生核心课程
江苏省优秀研究生课程建设成果



Review of European and American Literature The 19th Century

欧美文学评论选

（19世纪）

汪介之 杨莉馨 主编





欧 美 文 学 评 论 选（19世纪）



本书是为高等院校比较文学与世界文学专业、外国语言文学专业提供的辅助教材。选文以对于欧美经典作家作品的评论为主，按照时代、国别和作家生年的顺序排列，分为三卷，第1卷为古代至18世纪，第2卷为19世纪，第3卷为20世纪。全书的着眼点在于为广大学生提高文学评论、文学研究的水平提供具体切实的参照。



19世纪是欧美文学的黄金时代。如果说拜伦、雪莱、雨果、普希金、海涅、惠特曼等天才诗人共同造就了浪漫主义文学的鼎盛，那么现实主义的辉煌无疑是和斯丹达尔、巴尔扎克、狄更斯、哈代、托尔斯泰、马克·吐温等伟大的名字紧密相连；而由这两大文学潮流分别造就出来的波德莱尔、陀思妥耶夫斯基等人，更成为现代主义文学的先驱。正因为如此，人们才常说：19世纪，是一个不应匆匆与之“告别”的文学时代！

ISBN 978-7-301-19215-3



定价：33.00元

南京师范大学研究生核心课程
江苏省优秀研究生课程建设成果

欧美文学评论选

(19世纪)

汪介之　杨莉馨　主编



图书在版编目（CIP）数据

欧美文学评论选．19世纪/汪介之，杨莉馨主编．—北京：北京大学出版社，2011.9

ISBN 978－7－301－19215－3

Ⅰ.①欧… Ⅱ.①汪… ②杨… Ⅲ.①文学评论－欧洲－19世纪－高等学校－教材②文学评论－美洲－19世纪－高等学校－教材 Ⅳ.①I106

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第133746号

书　　名：欧美文学评论选（19世纪）
著作责任者：汪介之　杨莉馨　主编
组 稿 编 辑：张　冰
责 任 编 辑：梁　雪
标 准 书 号：ISBN 978－7－301－19215－3/I·2370
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　　址：北京市海淀区成府路205号　100871
网　　　址：http://www.pup.com
电 子 邮 箱：zpup@pup.pku.edu.cn
电　　　话：邮购部62752015　发行部62750672　编辑部62754382
　　　　　　出版部62754962
印　刷　者：河北滦县鑫华书刊印刷厂
经　销　者：新华书店
　　　　　　890毫米×1240毫米　A5　12.625印张　400千字
　　　　　　2011年9月第1版　2011年9月第1次印刷
定　　　价：33.00元

欧美文学评论选

（19 世纪）

本卷主持编选：杨莉馨　陈瑞红

本书（全三卷）学术顾问

智　量　钱林森　刘意青

编辑委员会

王志耕　卢　婧　齐宏伟
刘亚丁　华　明　汪介之
杨莉馨　陈瑞红　张　冰
张德明　聂珍钊　董　晓
（以姓氏笔画为序）

编选说明

本书是为高等院校“中国语言文学”一级学科所含的比较文学与世界文学专业、“外国语言文学”一级学科所含的各国别(语种)文学专业研究生,以及中文系、外文系本科学生提供的一部学习外国文学史和经典作家作品的辅助教材和教学参考书。

本书选文,包括关于欧美文学经典作家、经典作品的评论,关于文学思潮和流派的研究,关于特定文学—思想文化运动和文学精神的评说等,以经典作家作品的评论为主。各类选文,均为有一定代表性、一定影响或一定特色的论文或专题著作的片断。

全部选文,根据各篇研究和评论文字所涉及的对象,按照时代、国别和作家生年的顺序排列,分为三卷,第1卷为古代至18世纪,第2卷为19世纪,第3卷为20世纪。

为有别于“西方文论选”或“西方文艺理论名著选编”类的书籍,凡不属于研究具体作家作品的文学理论著述,本书一般不予收录。这是由于本书的着眼点在于文学批评,在于为广大学生和读者提高文学评论的写作能力、提高文学研究的水平,提供可资借鉴的具体切实的参照。

书中所选各篇文字中的外国作家姓名、作品名称、作品中的人物姓名及地名等,均尽量按《中国大百科全书》的标准译法作了统一处理。为了保持体例上的统一,所有选文的注释一律调整为脚注;出于节省篇幅的考虑,略去了少数篇幅过长的或一般常识性的注释。但由于各篇选文(及译文)分别发表于不同年代,其注释体例千差万别,相关信息并非都很完整,因此在收入本书时,尽管编选者努力做了调整,仍然难以完全统一。各篇选文的标题,基本上保持原样,仅对个别标题作了微调;选自专题著作的片断文字,凡原先只有序号而无小标题的,则由编者加列标题。

本书的编选,由北京大学英美文学专家刘意青教授、华东师范大学俄罗斯文学专家王智量教授、南京大学法国文学及中法文学关系研究

专家钱林森教授担任学术顾问。参加编选工作的，有南京大学、南开大学、浙江大学、四川大学、北京师范大学、华中师范大学、南京师范大学等国内高校长期从事比较文学与世界文学教学和研究的专业教师。编选者谨在此向各篇选文的作者、译者表示由衷的感谢！

本书作为江苏省优秀研究生课程、南京师范大学研究生核心课程建设的成果之一，从创意、编选到出版，都得到了江苏省教育厅、南京师范大学研究生部、南京师范大学文学院领导的支持和关心，编选者也向他们一并致谢！

2010 年 7 月

目　　录

强烈而真挚的对自然之爱

[丹麦] 勃兰兑斯

华兹华斯的真正出发点,是认为城市生活及其烦嚣已经使人忘却自然,人也已经因此而受到惩罚;无尽无休的社会交往消磨了人的精力和才能,损害了人心感受纯朴印象的灵敏性。在他数百首十四行诗中,有一首特别鲜明而有力地表达了这种根本性的观念。以下就是这一首名作:

人世的负担过分沉重,起早赶晚,
收入支出,浪费着我们的才能,
在属于我们的自然界,我们竟一无所见,
啊,蝇营狗苟使我们舍弃了自己的性灵!
向月亮袒露胸怀的这浩瀚大海,
可以无休止地呼吼而此刻已经
消歇的风,正像熟睡的花一样自在,
对于这一切,我们却格格不入,
无动于衷。哦上帝!我倒宁愿
是陈腐的教条所哺育的异教徒,
那样就能伫立在这怡神的草地
领略定能缓解我孤独感的美景,
看那普罗丢斯从海面上升起,[①]
听老特里顿的海螺号角长鸣。[②]

这些诗句出于华兹华斯的手笔是值得注意的——其所以值得注意,是因为这些诗句表明了真诚的自然主义究竟是什么,而不论它在外

① 普罗丢斯(Proteus),希腊神话中变幻无常的海神。

② 特里顿(Triton),希腊神话中半人半鱼的海神。

貌上装饰了多少一神论的装饰品。就其实质内容而论,这种自然主义和古希腊的自然观十分近似,和现今的正统信条则大相径庭;它是富有生气的,因为它浸透了业已在本世纪一切文学领域内复兴、在对待自然的感情方面已成为主导性因素的泛神论精神。在本书的前一卷(《德国的浪漫派》),我们已经对隐蔽在蒂克的浪漫主义自然观背后的泛神论有所了解。现在我们又接触到它,其表现形式是,人在自我忘却和近乎无意识的状态下,作为宇宙伟大和声中的一个音符和自然融为一体。这种观念在以下这首晦涩难解的小诗里就有所表现:

一场酣睡密封住我的心灵,
已不再有人的恐惧:
她似乎失去知觉,已不能感应
人世间岁月的抚摸。

她此刻没有动作没有气力,
既听不到,也看不见,
在地球日夜转动的轨道里——
随岩石树木循环回旋。

如果我们能置身于写出这样一首诗的那种心境,就会懂得这纯粹是泛神论观念的产物;尚无自觉意识的存在被认为是有自觉意识的生命的基础和渊源,而世界上的一切生灵,都被认为曾经是大自然子宫内所孕育的胎儿,在自觉意识开始的一瞬以前都是自然整体不可分割的一部分。本世纪诗歌的胚芽之一就蕴含在这一首短诗之内,因为在这首诗里,18 世纪所推崇和颂扬的有教养的人失去了踪影,却出现了被新时代认为和飞禽走兽草木岩石同出一源、互为亲属的人类。基督教要人们爱自己的同类,泛神论却要人们爱最卑微的动物。《鹿跳泉》无疑是华兹华斯最美的篇章之一,这首诗以感人的词句娓娓动听地为一只被猎获、受虐待的可怜的牡鹿哀诉——也就是说,在为这样一种动物恳求怜悯,对于这种动物,古典诗人只有在想到野味时才会念及它们,而包括司各特本人在内的对骑士时代不胜缅怀的作家们会听任自己笔下的主人公成百只地加以屠杀。这首文笔淳朴、感人至深的小诗,尽管主

题的分量较轻，却是华兹华斯所特有的对于自然由衷虔敬的崇高证明。

他的这种虔敬主要表现为对于幼稚和婴孩的尊崇。对于处在无意识状态因而最接近于自然的那种人的尊崇，则是新世纪另一有代表性的特征。华兹华斯在一首成为一系列同类诗篇序曲的小诗中写道：

我的心跳荡，每当我目睹
彩虹横贯天宇：
我生命开始时，是这样，
我长大成人了，是这样，
但愿我老了，也还是这样。
否则不如死去！
婴孩本是成年人的父亲：
因而今后的岁月，我可以希望
贯穿着对自然的虔敬。

在这首诗里，我们看到，对婴孩的尊敬竟发展到取代了对年长者尊敬的程度。但是，这种把他崇拜自然的诗歌所想象的权利赋予婴孩的做法，正如各国历史所表明，只不过是反对 18 世纪崇拜有理性的社会化的人而把儿童放逐到育儿室里去的风尚的多种表现之一。华兹华斯把 19 世纪出现的对于那种风尚的反对，按它自身的逻辑贯彻到底。他有一首十四行诗，描写他和一个小姑娘在一个美妙的黄昏所做的一次散步，他首先描绘黄昏的宁静：

这神圣的时刻修女般安谧，
像她在屏声静息膜拜上帝。

然后，他笔锋一转，对身边的孩子说：

亲爱的孩子！陪同我散步的姑娘，
即使你似乎从未接触过庄严的思想，
你本性的神圣却不因此而减色；
你整年生活在极乐的幸福境地，

你总是顶礼膜拜于神庙的内层殿堂,
我们虽不知晓,上帝已和你在一起。

这充满虔诚的结句,在华兹华斯手下是不可避免的一笔;但是,任何一个智力健全的读者都不难看出,这只不过是对于孩子具有神圣本性这一基本观念所作的附加说明。在名作《不朽的信息颂》里,华兹华斯鼓吹这一思想时所表现的无以复加的热忱,连柯勒律治都觉得未免过分,尽管后者也崇拜天真无邪的童心。他对一个六岁的孩子发出这样的讴歌:

你啊,你外表的相貌不符
你的灵魂的伟大!
你啊优秀的哲人,依旧保有
天赐禀赋,你盲人中间的眼目,
虽聋虽哑,却能看懂、悟透
不朽的上帝永恒而深奥的圣书——
伟大啊,有福的先知!
我们终生苦苦寻求的
真理,都有赖于你的启示。

这样的论断,无疑是以一种富有诗意兼带哲理的方式加以解释的。他接下去就把孩子的伟大灵性归因于他们比成人更接近于出生前的生命,所以也就更容易领悟"不朽的信息";但是,如果我们能够相信始终没有遭到这位诗人反驳的柯勒律治的一种说法,华兹华斯的这种解释也就不能按照字面上的意义来理解了。柯勒律治把孩子尊称为大地的"养子",而

青年,每天都必定由东向西
前进,却依旧是自然的祭司。[1]

---

① 由东向西前进,即由新生走向死亡,指人的成长;祭司,是神祇与崇拜者之间的媒介,是神谕的传达者。

华兹华斯在许多诗篇里都提到自然的壮丽景色在他青少年时期给他留下的强烈印象。其中有一首，按照他的习惯也用了一个冗长标题：《自然景物对于唤醒并增强童年和少年时期的想象力的影响》。他在这首诗里，感谢宇宙精神从他童年的早期就为他孕育了

构成我们人类灵魂的激情；
不是以人类粗鄙的作品——
而是以高尚持久的事物，
以生命，以自然，净化
我们思想和感情的元素，
……直到我们能认识
心脏搏动中的庄严之处。

请从下列描绘中看他对于自然的生动而敏锐的感受：

这样的伙伴情谊给我以温暖
而并不吝啬。在11月的日子里，
当薄霭沿山谷向低处缓缓流动，
使荒凉的景色更显得荒凉寂寞，
在中午的丛林；在宁静的夏夜；
在起伏颤动不已的湖泊边缘，
在阴暗的山麓，当我独自一人
走着回家的路，我曾有过
这样的交游：在旷野的白天黑夜。
在水涯，在整个漫长的夏季；
在霜降时节，已是日落以后，
穿越过幽暗的暮色，已看得见
多少里外射来灯光的茅舍窗口，
我不顾召唤：——那确实是
我们所有人欢快的时刻，是我
心旷神怡的时刻！——清晰，
洪亮，村里的钟敲六响——我转身，

兴高采烈,像一匹尚不疲倦的马,
并不急于回家,——我们在鞋上
挂着铁掌,在光洁的冰面嗤嗤
滑行,成群结伙地游戏,模仿追击
和林中的狩猎——嘹亮的号角,
吠叫着的猎狗,奔逃的野兔。
我们就这样在寒冷的黑夜中飞行,
没有一个人不欢呼尽兴;
喧声震耳,悬崖响应;落尽树叶的
林木,每一块覆盖冰层的巉岩,
像钢铁铮鸣,而从远方的山峦
给嬉闹的喧嚣传送来异样的声音,
我不曾忽略,那声音里含着忧郁,
这时,东方的天宇,群星灿烂,
西边,橘红的夕照,早已褪去。

不止一次两次,我为摆脱喧哗,
藏进一处安静的湖湾——或是
调皮地一闪身,离开热闹的人群,
在星星的映影上刻画着图形——
那情景此刻犹在我眼前浮现——
星光闪烁下的旷野明净如镜;
有时,我们听凭风力的推动滑行,
两侧岸上的阴影从身旁掠过——
高速移动的线条仍使我晕眩——
我仰身向后躺下,压住脚跟,
突然间停住,而荒凉的悬崖峭壁
仍从身边飞驰而去——就像是
地球在以肉眼能见的运动旋转!
他们在我的身后逐渐变成一串
淡影,越来越淡,我起身观看,
直到一切都像夏季的海面一样宁静。

这是在晚后的英诗中难以找出第二幅的自然图景。

《写于丁登寺外数里之遥的诗行》是华兹华斯最优美、最深刻的诗篇之一。他在这首诗里描写了他对于自然的感情。据他说,他从拜伦的《恰尔德·哈洛尔德游记》最著名、最富有诗意的一些段落里认出了他在这首诗里用过的措词,而这些诗句在英语诗歌艺术中也确实具有无可争辩的划时代意义。他写道:

因为那时的自然,
(童年时代的粗犷乐事,
已成往事的欢快嬉戏)
就是我的一切。我那时的心境
难以说明。嚣喧的瀑布
像激情萦绕在心。巨石、
高山、幽深阴暗的丛林,
它们的色和形,都曾经
使我倾心;一种爱和感情,
不需要用思想赋予它们
深奥的魅力,也无需增添
不凭借视觉直观的情趣。

华兹华斯曾于1820年对穆尔谈到拜伦对他的剽窃,并且扬言《恰尔德·哈洛尔德游记》整个第三章都是按照他的文风和情调写成的;而约翰·拉塞尔勋爵[①]则在这个问题上以冷嘲的口吻表示,如果《恰尔德·哈洛尔德游记》第三章竟然出于华兹华斯的手笔,这也就该算得是他所写过的最优秀的作品了。我们姑且承认华兹华斯的说法荒诞可笑,也姑且承认拉塞尔的论断精当正确,但我们仍然不难理解,华兹华斯在读到那一章的一些主要段落和前两章有关孤独的诗行时,不能不觉得似乎是他以自然流畅的语言写出来的东西,被拜伦以刻意经营的词句改写成了完全不同的宏论。[②] 在华兹华斯上述那番愤激之词中,不

① 拉塞尔(Lord John Russeil,1792—1878)英国政治家,曾两度出任首相。

② 见托马斯·穆尔:《回忆录》,第3卷,第161页。——原注

难分辨出一个胸襟狭隘的文人感到自己的光辉被他人遮掩时受了伤害的虚荣心;然而无可否认,确实是华兹华斯第一次拨动了被拜伦以高超的技巧加以变奏的和弦;同样不容否认,华兹华斯那种独特的弹拨和清新生动的诗行,也确实在拜伦的记忆中留下了深刻的印象。拜伦在《恰尔德·哈洛尔德游记》(第 3 章,第 72 节)中写道:

我并不生存在我的自身之中,
我和周围的一切已化为一体;
高山峻岭和我的感情息息相通。

谁能读到这里而不想起以上所引华兹华斯的那些诗行?但是,似乎也可以问,当拜伦写出下列诗行时,难道不是采用了华兹华斯的观念而又加上了他自己的思想(《恰尔德·哈洛尔德游记》,第 3 章,第 75 节):

难道青山、绿水、蓝天不是
我和我灵魂的一部分,如同
我属于它们?难道我从心底
爱它们,不是以我纯洁的激情?
和它们相比,我怎能不看轻一切?

华兹华斯在《丁登寺》那首诗里描写他对自然的激情,仿佛是在描写一种早已消逝的感情,一种在转变期的年龄只存在过一瞬就化为反省和疑问的感情;而拜伦的激情却是一种历久不衰的感情,是他本性的流露。在拜伦笔下,自我和自然的关系并没有硬被塞进正统虔诚的紧身衣;在自然和他中间不存在宗教信条的阻隔;他对自然产生一种神秘的崇拜心情时,他觉得他自己和自然浑然一体,而无需借助于神奇的媒介。

激情并不是华兹华斯对自然所持态度的专有特征。他对自然印象的感受和再现独具一格的品质具有更加微妙和复杂的性质。印象虽然是通过健康而敏锐的感觉获得的,却由于一再深思默想而有所改动而变得柔和。印象并不能为这位诗人的歌声确定音调。如果华兹华斯能

够像歌德那样说："我像枝头的小鸟一样歌唱。"这种歌唱无论如何也不会像是夜莺的歌唱；他的歌声不是那种如涌如流、圆润丰满、划破静寂、嘲弄黑夜、倾吐灵魂中如醉如痴的欣喜的情歌。他自己在对夜莺的歌声以类似于这种措词的笔调加以描写之后，接着写道（《想象集》，第10节）：

我今天听见一只野鸽子，
在唱或说他平凡的故事；
他的鸣声隐藏在树林里，
却遭遇到了轻风的侵袭；
他并不休止，咕咕不已，
求爱的欢歌有深沉思绪；
他歌唱的爱融汇着安谧，
迟迟地开始，久久不息；
唱严肃的信念和内心的喜悦，
这就是——为我唱的歌曲！

华兹华斯在描绘那严肃、深沉的求爱者时，描绘的正是他自己。像许多诗人惯常的做法，他也试图把他的创作方法归纳成理论，并且试图论证好的诗歌必须具备他那种诗歌所具备的性质。他说，一切好诗都是"强烈感情自发的流溢。但是，具有某种价值的诗，并不是某种题材本身的产物，而是那种其内在的敏感超越寻常的人经过长久的深思写成的作品"。他还有一个支持这种理论的论点，"我们不断得到的感受，都要接受思想的指引和修整，而思想其实代表着以往全部的感受"——这种说法虽不是能够令人满意的科学论断，却深刻、鲜明而又出色地表达了他那一套诗论的独特要点。

准确地说，他的创作方法在于不断积累自然印象，以便加以深思和完全吸收。以后，再把这类印象从灵魂的库存中取出，重新审视和欣赏。理解了华兹华斯这种独特的方法，也就掌握了理解他的独创性的入门锁钥。他在《丁登寺》一诗中告诉人们，他在青少年时期从自然美中直接感受到的激发热情的欢乐，怎样在成熟后的年月里转化为对于自然的类似于人的情绪的宁静的吸收：

那样的时光已经消逝，
那一切令人痛惜的赏心乐事，
使人晕眩的狂欢，再不复返。
我并不为此而哀痛、沮丧；
随后，我另有所获，我相信，
这种损失已得到丰盛的补偿。
因为，我学会了观察自然，
不似思想贫乏的少年；时常
听见宁静、悲哀的人性乐曲，
既不粗野也不刺耳，却富有
净化和克制的力量。我感到
有什么在以崇高思想的喜悦
使我动心；一种庄严的意识，
意识到深深渗入事物的什么。
存在于落日的光辉，浩瀚的
海洋，清新的空气，蔚蓝色
天空，人类的心灵：一种动力。
一种精神，在推动着一切
有思想的东西和思想的对象，
通过宇宙万物，不停地动行。

在这一段里，华兹华斯在为他自己划定疆界。他以富于诗意而又是浅显直白的语言，圈定了他的专属领地。这和拜伦形成了十分鲜明的对比。拜伦很少或从未在自然界听到人性的声音，仅有的例外是，他在《恰尔德·哈洛尔德游记》中以粗野而刺耳的语调，把人类生活称为“虚假的自然——和万物格格不入！”

但是，我们到目前为止，还没有谈到《丁登寺》最出色的段落，也就是华兹华斯描写珍藏内心、蓄意保存的自然印象对心灵产生宁静影响的那些诗行。他写道：

这些美好的形体，

由于我长时期离别,对于我
曾仿佛是盲人眼前的风景,
然而,当我独处一室,置身
城镇的嚣闹声中,感觉到
疲倦的时刻,却常常使我
从血液、从心底尝到甘甜,
甚至进入我更纯净的思想,
使我恢复宁静:还使我感受
未能记住的欢悦,那种欢悦
也许,曾以并非微小的力量
影响过一个善良人美好的岁月,
和琐细、无名、早已忘怀
却充满爱和善意的行为。

他并且声称,他的另一种能力也要归功于自然的影响,那种能力

具有更崇高的性质,
那种愉快满足的心情,
能使这不可理解的世界
沉重而令人厌倦的重量
和神秘的负担顿然减轻;

他从这一系列思想得出的结论使他确信,熟悉的地方景色在他心中产生的并不只是转瞬即逝的快感,而且是未来岁月的食粮和支柱。

这种观念一而再地重复出现在华兹华斯的诗篇里。例如,在他的《想象集》第15首中就写得十分明显。他在这一首诗中谈到他独自漫步而突然见到"一片金黄色水仙"时的印象:

在林荫下,在湖岸上,
迎风舞动,起伏摇荡。
……
我注视着,却不曾想过,

这景象已给我什么财富。

时常，当我躺在床上，
感到空虚或陷入忧郁，
它们就会闪耀在心房，
这真是寂寞时的至福，
于是我的心充满喜悦，
会和水仙花一同起舞。

和一般抒情诗人生活于现在的通常习惯不同之处，莫过于这位抒情诗人有意识地储存现在以备未来之用。他本人就曾说过，他有一种喜爱储蓄的癖好；他收集阳光灿烂的夏日以备冬季享用。在这种做法里含有一种常常被人们过分忽略的人性因素。但是更为重要的是，其中还含有民族性因素。英国式的自然主义竟然以勤俭地为自己精心积累一笔自然印象的库存或资本为其开端，并不令人感到惊讶。

我们对于有可能导致这种做法的感情都很熟悉。我们中间有不少人，在面对浩瀚无涯的海洋时，在沐浴着灿烂的阳光时，常会觉得，如果能每天见到了这种景象，就能使我们开阔胸襟，净化灵魂。我们总是恋恋不舍而且切望保存这一类印象，以便使它们一再发挥作用。或者是每当我们见到美丽的风景，尤其是在旅行途中见到这种景色，因而清楚地意识到不久就难以重新领略时，我们总是尽可能驯服地听任眼前的画面给我们的记忆留下牢固深刻的印象。我们常会不自觉地回想起那些美景，因为我们的心灵常会情不自禁地要从美好的记忆汲取勇气和力量。但是，在我们的心上，这一类印象又总是会被更鲜明有力的印象所遮蔽而变得模糊起来。我们总是难以有效地加以保存以备未来之需，或是以备一而再地加以反复思考。对于社会生活和个人悲欢的思虑，使得我们不可能到记忆中去，到和阳光照射下的花朵和枝柯交接的树木有关的记忆中去寻找我们最深刻、最能激励高尚情操的欢悦。但是这位英国诗人，这位以唤醒对于所有这类自然感受和印象的意识为己任的英国诗人的灵魂，却属于不同的类型，能够不为任何实务活动所扰，而在这类自然美的白日梦中汲取营养、维持生命。不可否认，经常不断地思考这类最单纯的自然印象，能够使他的灵魂保持纯洁和无所

拘束地从美的单纯的尘世表现中去感受美——排除掉幻想色彩,也排除掉兴奋作用。

这是罕有的才能！这在极其伟大、杰出的心灵中也常常缺乏！然而在英国诗歌中它却又多么快地再一次丧失殆尽！这种才能在少数短诗以轻快的笔触描绘的女性形象中得到最细腻、最充分地表现。他那些叙事诗的男女主人公,有些是为了唤起对农村下层阶级的同情而描绘的,有些是为了说教,其艺术质量显然都很低劣。而这少数绘制精美的人物,在华兹华斯用以看待树木和飞鸟的那同一种平静而满含喜爱之情的眼光中,就是自然本身。她们是英国式女性的自然。这种自然的基本品质还不曾得到过更准确的表现。下面的一首小诗可以作为一例,以说明我这段议论的涵义:

乍一见她照人的光采,
疑是欢乐的精灵前来;
似乎是美的幻象降临,
装点这人世间的一瞬,
明眸似夜色中的星星,
秀发也和夜色相同;
然而她周身的一切,
却似五月怡人的晨曦;
动人心弦,令人吃惊,
一个欢快的翩翩丽影。

逼近时看,是个精灵,
却也分明是个女人!
她的举止轻盈亲切,
投足移步端庄有节;
容貌称得上十分秀丽,
甜蜜而又富有朝气;
聪慧、善良而不过度,
和人性的常规相符:
暂时的烦恼、天真的狡计,

爱、憎、亲吻,有笑有泪。

此刻我以恬静的视力
审度那机体的气质;
一个思虑周密的生灵,
生死之间的旅行人;
理智坚定,志向适当,
韧而有识、巧而坚强,
为警诫、安慰和克制
而造就的完美的女子,
却也还是精灵的同类,
常闪耀着天使的光辉。

这是英国妇女典范的忠实而准确的肖像;如果以这种冷静、真实的描绘去和一些年以后那几位伟大诗人自己感到满意的理想女性的描绘相比,华兹华斯很容易取胜。不妨以雪莱在《含羞草》一诗中对于那位非凡的花草昆虫的女保护人的描绘为例,那位天仙般美女的画像,同雪莱笔下所有作品一样,富有迷人的魅力;她对待花草的温柔体贴,对于被人鄙视的丑陋小动物和"虽然为害,其本心却也无辜地被逐昆虫"所表现的令人感动的同情,全都是人性的特征;然而,也和阿特拉斯的女巫和《心灵》[①]中面目模糊、朦胧难辨的女主人公一样,却不是真实的人间女性。雪莱,正像他听歌唱的云雀,也是一个"鄙弃尘世者"。也不妨和拜伦早年几部叙事诗中富于东方色彩、热情似火的女主人公——梅多拉、古娜勒和凯丽德——作比。她们都未能具备华兹华斯所描绘的这位女性的朴素美。她们的热情是给我们留下最深刻印象的主要品质;她们的爱、她们的追求、她们的果敢无与伦比。她们是为那些居住在拥挤的伦敦的读者编造出来的女英雄——那些读者由于过着令人麻木的生活而又被当代重大的历史性事件苦苦折磨着,对于强烈的精神刺激有一种神经质的渴求。然而华兹华斯从一开始就确信,无需求助于强烈的刺激便可以在多么深的程度上感动读者,并且把证明这种信

① 阿特拉斯的女巫,见雪莱的《阿特拉斯的女巫》;《心灵》也是雪莱的诗作。

念视为愉快而有益的重任。他深知,那些习惯于惊人效果的读者,起初是难以欣赏以柔和的自然色彩为其特征的作品的。但是他下决心,一定要把读者在诗歌作用方面的期望,扭转到自然的轨道上来。

选自[丹麦]勃兰兑斯:《19世纪文学主流》第4分册《英国的自然主义》
徐式谷等译,北京:人民文学出版社,1984年

自然主义的登峰造极

[丹麦] 勃兰兑斯

在1818至1823年期间,拜伦写了《唐璜》。原稿的第一部一送到英国,被允许看到这部手稿的朋友和批评家们的信件便立即如雪片般飞来:有的表示惊愕,有的恳求他删去这段或那段,有的指责这篇诗不道德。"不道德"!——这是拜伦在一生的每一个阶段都要听到而且在死后也不被放过的指责;在"不道德"的借口下,他的回忆录被付诸一炬;在"不道德"的借口下,他死后被排斥于威斯敏斯特大教堂的诗人纪念区之外而不得在那里竖像立碑。对此,拜伦在写给默里的一封信里做了回答:"假如他们告诉我这篇诗写得不好,我或许会默认;但他们却先说我的诗写得如何如何好,然后便和我谈论起道德——我还是第一次从一些好人而非别有用心的坏蛋嘴里听到这两个字。我坚持认为这是一篇最道德的诗;可是,如果人们发现不了诗中的道德,那是他们的过错而不能怪我。……我绝不允许你搞那种该死的删节。如果你愿意,你可以把这部诗匿名出版,这或许会更好一些,但是我决心要和他们所有的人都较量一番,打出一条路来,就像一只满身是刺的豪猪一样。"

这部在卷首献词中大骂了骚塞的长诗,不仅不得不匿名出版,而且在扉页上也没有任何出版商的名字。当时,它要想进入英国人的客厅,正如拜伦所说,恐怕比骆驼穿过针眼还要困难。然而,它却是19世纪堪与歌德的《浮士德》相媲美的唯一诗篇,因为在这部长诗——而不是在比较不重要的《曼弗雷德》——里,拜伦写出了宇宙间的普遍人性,它所奉行的挑战性的座右铭便是《第十二夜》里那几句有名的话:"你以为,由于你是个有德性的正派人,世上便不会再有大吃大喝的纵酒闹宴了吗?——是呀,圣安尼在上,生姜放进嘴里总还会是那热辣辣的味道吧!"这是一个只会带来对清规戒律的触犯和讽刺性的幽默的座右铭。但纵使如此,拜伦对梅德文讲以下这几句话的时候表现出的自豪感依然是有理由的和具有预见性的,他的话是:"如果你一定要一部史诗,那

么《唐璜》就是你所要的东西;这是一部正像《伊利亚特》之体现了荷马时代的精神一样体现了当代精神的史诗。”正是拜伦写出了夏多布里昂幻想他在《殉教者》中已经写出了的东西,即现代的史诗。像夏多布里昂曾经企图做过的那样,以一种基督教的浪漫主义为基础,或者像司各特以为能够做到的那样,以民族的历史和风俗习惯为基础,都是不可能写出现代史诗来的。拜伦之所以成功,正由于他用来作为他的长诗之基础的不是任何别的东西,而是那个世纪最先进的文明。

唐璜不是一个浪漫主义的英雄;不论是心灵还是性格,他都不见得怎样超出于普通人之上;但他是命运的宠儿,是一个极美貌、很骄傲、大胆而又运气好的人,一生的际遇多半是听天由命而很少出于自己有目的有计划的安排。因此,对于一部想包罗万象地反映人生的长诗来说,他是最合适不过的主人公。让唐璜的生活局限于一个特殊的领域是绝对办不到的,因为从一开始起,就没有给这部作品涉及的范围和生活面规定下任何界限。

就像那沐浴着灿烂的阳光而又颠簸于狂风恶浪之中的船只一样,长诗有起有落,忽升忽降,时常从一个极端跳到另一个极端。紧接着唐璜和朱利亚之间那些热烈的恋爱场面之后而来的,是充满了饥饿的恐怖和死亡的痛苦的沉船惨景;而在可怕的沉船之后,却又是青春的爱情那彩色缤纷的和令人心醉的一片和谐——人生中至高无上的、最自由和最甜蜜的幸福。唐璜和海蒂是一幅裸体人像的速写,犹如一对活的男女恋神那样的美丽,他们的头顶是挂着一轮明月的希腊的夜空;他们的眼前是一片像葡萄酒般赤红的大海——汩汩作响的海浪那悦耳的声音便是他们絮絮情话的伴奏;他们的周围弥漫着希腊风光迷人的气氛;他们的脚下展示着东方富丽堂皇的全部色彩——深沉的紫红色和灿烂的金黄色,水晶般的透明和大理石般的晶莹白洁。但是,在所有这一切之后,继之而来的又是毁灭和苦难;先是海蒂在府邸中大摆欢乐的盛筵,接着却是海蒂在心碎肠断的痛苦中香消玉殒,唐璜则落得个额头上留一道刀伤、脚上系一副磨断筋骨的铁镣被当作奴隶卖掉。然而,唐璜被卖掉的去处是一所土耳其的后宫,于是长诗又别开生面,向我们展现了他被装扮成少女晋见苏丹宠后那古怪离奇的插曲,还有那恶作剧的与众宫女同屋夜宿的场景,以及洋溢于这些场景之中的那如火的热情、那芳香的气息、那欢快的和带点色情的玩笑。此后,长诗又直接从这里

一下子转向围攻伊斯迈尔城的战场——描绘了使成千上万人血肉横飞的大屠杀,揭示了由一批野蛮的士兵进行的玉石俱焚的战争的一切残忍——而对于所有这一切的描写比以往任何国家的诗歌中类似的插曲都更加使人惊心动魄和更加栩栩如生。接着,唐璜来到俄国喀萨琳女皇的宫廷,置身于被一个天资聪颖的梅萨林纳①统治着的"一群有教养的熊"之中;最后,我们随着他回到英国,那个宣讲道德、崇拜门第和财富、看重婚姻和操守而又像强盗一样杀人越货的伪善的国度。

以上勾画的简单轮廓只能够使读者对这部长诗的内容之博大精深稍许有一点印象。它的内容不仅极其丰富多彩地展示了人类生活中各种奇异的矛盾,而且让每一种矛盾都发展到最极端的地步。在每一个场合,不论描写的是不可见的内心世界还是有形的外部环境,诗人都凭借他的想象力做了穷根究底的探索。歌德身上的古雅气质使他在一切可能情况下都倾向于温良敦厚,就连在《浮士德》这部作品里,当他非常认真地揭开人生的虚伪面纱的时候,他也都做得很慎重而留有余地。但是,持这种温和态度的后果却往往是不能充分发掘出生活的最大潜力。在歌德的作品中,很少允许生命与死亡的守护神有无限的空间去舒展开它们那硕大无朋的羽翼。但是拜伦却从来不打算让读者的心灵平静,从来想不到要宽饶读者的神经。不把一切要说的话全说出来,他自己就不能平静;他是那种以舍此取彼的方法来美化事物的理想主义的死敌;他的艺术就在于一边指着世界和人性的本来面目,一边对着读者大喊:见识一下这些东西吧!

我们可以举出他作品中的任何一个人物来做例子,就以朱利亚来说吧。她23岁,长得很娇媚;几乎是不知不觉地,她有点爱上唐璜了;她对自己那位50岁的丈夫并不感到不满意,但也几乎是不知不觉地,她有点希望他能够被一分为二,变成两个25岁的男子。经过一番想保持贞洁的痛苦的内心挣扎之后,她终于屈服了;不过,在一段时间内,这对情侣之间的关系并不包含任何卑劣的或者滑稽可笑的成分。然后,拜伦让我们看到她陷入了困境;这对情侣突然遇到丈夫来捉奸,于是,我们立即发现了她性格中新的一面:她说谎,她欺骗,她以惊人的老练

---

① 瓦莱里亚·梅萨林纳(?—公元前48年),罗马皇帝克劳狄一世的第三位皇后,以淫乱著称,后被杀。

态度扮演着她的角色。那么,她难道就不像她最初显现的那样善良可爱了吗?我们是不是弄错了?根本不是。在堪称长诗中最精彩的篇章之一、通篇洋溢着真挚的女性感情的那封写给唐璜的有名的告别信里,拜伦向我们展示了她的灵魂中更深一层:精神上的痛苦不能使深挚的爱情消失;爱情并不排除欺骗;而欺骗在一定的时刻也并不排斥感情的那种美和极度的凄楚动人。至于那封信——那封信怎么样了?唐璜在船上读着它,一边读,一边不停地叹息和啜泣;接着,正当长诗以感人的笔触把男性的爱在表现方式上和女性的爱加以比较之际,唐璜被打断了——被晕船打断了。可怜的情书,可怜的朱利亚,可怜的唐璜,可怜的人类!——因为这难道不就是人生吗?再往下看,我们不得不又要感叹一声:那封可怜的信呀!在沉船以后,当救生艇上的水手早就吃完最后一份干粮、饿得发狂地互相打量着各人饿瘦了的身躯的时候,他们一致同意用抽签来决定先杀掉他们当中的一个人供别人充饥。大家找纸做签条,可是救生艇里一片纸头也没有,只有朱利亚那封缠缠悱恻的情书。于是信被人立即从唐璜手上抢走,裁成了一片片小方块,并写上号码。一块写着这种号码的小纸头使彼得里洛送了命。那么,在无边的苍穹中难道真的有这样一个星球,在那里,理想主义的爱情竟会和同类相食的本能同时并存,不,简直是在一小块纸片的方寸之地上相遇吗?拜伦回答说:有这样一个星球——它就是地球。

离开沉船的场景,我们一下子就被带到海蒂身边。和她相比,拜伦早期诗歌中一切希腊少女的形象都黯然失色,只能算是不成熟的试笔。在现代诗歌的整个领域,还从来不曾有一处地方对一个大自然的孩子的爱情作过如此美丽动人的描写。歌德所创造的最动人的少女形象葛莱心和甘泪卿虽然妩媚可爱,却是小布尔乔亚;我们感到,她们的创造者一个法兰克福市民,他是站在中产阶段之一员的地位上来观察人性的,他心目中的文化也是在一个德国的小宫廷中展现出来的。但是,在拜伦所创造的美丽的女性形象当中,大多数人的身上都没有布尔乔亚的味道,也就是说,都没有那些改变了她们的自由地位和自然状态的中产阶级的习气。当我们读到唐璜和海蒂相恋的那些章节时,我们感到拜伦是卢梭的后裔,同时我们也感到,拜伦所处的独立的高等社会地位和他所遭遇的独特的命运结合起来,使得他对人类本性持有一种比卢梭还要开明得多的见解。

于是他们就这样手挽着手漫步前行，
脚下的贝壳和卵石闪烁着彩色的光影，
步履轻盈地，他们走过平坦、坚硬的沙地，
来到一处古老的岩洞，景色荒凉凄清，
经过风雨的多年剥蚀而形成，但却是鬼斧神工的奇境。
有宽敞的大厅，还有一间间居室覆盖着缀满晶石的屋顶，
他们在这里小憩，偎依着，用一只手臂互相搂紧。
呵，那紫红色的晚霞已经使他们陶醉于一片柔情。

他们举目看天，天空那流动着的彩云
像一片玫瑰红的海洋，灿烂而广阔无垠；
他们低头看海，下面的海水波光粼粼，
一轮明月正冉冉从那里升起，渐渐地更圆，更近；
他们谛听着浪花的泼溅和微风的低吟，
两双黑黑的眼睛对视着，闪现出的目光是如此
脉脉含情——这视线的交换使他们心心相印，
他们的嘴唇渐渐靠近了，紧紧地接了一个吻，很紧，很紧。

呵，一个长长的吻，一个体现出青春、爱情
和美的吻，它们的力量全部溶注于这一吻间的相爱相亲，
像阳光被集中于一个焦点，使爱之火来自于天庭；
这样的吻只能属于年轻人，只有在那时，
灵魂、心和感官才能如此和谐地共鸣，
血液是奔腾的溶浆，脉搏是熊熊的烈火，
每一个吻都是地震，猛烈地震撼着心灵。
……
海蒂没有谈任何疑虑，不要求山盟海誓。
自己也不提及，因为她还从没有听过
做一个新娘要立下种种约许，
或者是一个钟情的少女会被人遗弃。

这股火热的青春之爱的汹涌激流，这种诗意洋溢的对于大自然之美的热烈倾慕，以及诗人对世俗道德的假作正经所持的无比轻蔑的态度，有哪一个读者不会为之深深地感动呢？如果读者在此以前所接触的全是法国反动时期文学的那套假道学的话，他们更会觉得耳目一新。那么，是不是真的有这样一个世界，一个二加二确实等于四的客观法则统治着的世界，一个既容许所有最低级和最令人厌恶的本能随时都可以浮上表面，而同时又显示了人生中真正的美——不论是一瞬间昙花一现，或是持续了一天、一月、一年，或是永世长存——的动物世界呢？拜伦的回答是：有的，确实有这样一个世界，而且就是我们大家生活着的这个世界。现在，我们就从以上这些场景转向奴隶市场，转向土耳其苏丹的后宫，转向战场，转向有计划的杀人、强奸、用刺刀戳死婴儿的另一类场景上去吧！

长诗就是由这样一些强烈的对比和矛盾构成的。但它并不是阿里奥斯托[①]所写的那种肉感的、出于游戏笔墨的讽刺叙事诗；它是一部怀有强烈的政治目的，充满了愤怒、蔑视、威胁和呼吁，并且不时地吹出革命战争的号角那一阵阵响亮的长音的慷慨悲歌之作。[②] 拜伦并不仅限于描写人间惨剧，他还给予这些人间惨剧以解释。在抄录了“屠夫”苏沃洛夫用韵文向女皇卡萨琳报告伊斯迈尔已被攻陷的捷书以后，他接着写道：

> 他写了这首冷冰冰的诗并给它谱了曲，
> 凄厉的尖叫和呻吟正好为它伴奏，
> 我想很少有人愿意去唱它，但谁也不会把它忘却——
> 因为，如果有可能，我定要教导石头
> 去反抗世上的暴君。绝不让人说：
> 我们依旧在谄媚王座！而要让
> 后世的子孙去想一想，我们是怎样

---

① 阿里奥斯托（Ariosto，1474—1553），意大利抒情诗人，拜伦很喜欢读他的作品。

② “我已经喋喋不休地谈得太多，
但是渐渐地，我将要像罗兰的号角
在隆萨斯维尔战役里那样地怒吼！”——原注

暴露了世界在获得自由之前的真实面目。

如果我们完全从这个角度来看问题,当我们拿《唐璜》和19世纪初期最伟大的诗篇《浮士德》加以比较的时候,我们就会感到,《唐璜》的那种强劲而讲求实际的历史精神,似乎要比激励着《浮士德》的那种哲学精神更有分量。而且,假如我们在想象中暂时把《唐璜》和它的俄国后裔——普希金的《叶夫盖尼·奥涅金》,以及它的丹麦后裔——帕卢丹——缪勒的《亚当·霍摩》并列在一起的话,我们就会进一步感到,俄国长诗文字上精雕细琢但政治上却软弱无力,丹麦长诗写得巧妙机智但却为狭隘的道德观念所禁锢,对比之下,英国长诗中返朴还真的天性与事实比那清凉的海风更加沁人心脾。在《唐璜》里,我们看到的是天性与事实;在《浮士德》里则是天性和深刻的沉思。《唐璜》从广阔的背景上向我们毫发毕露地展示了被《浮士德》浓缩进一个人格化形象之中的人生,而且整个诗篇都是一种愤怒的产品,这种愤怒包含着对一切时代的权势人物的警告,他们在长诗里可以明白无误地看到那怪手指一字一字地在巴比伦王宫的墙上写出的"弥尼,弥尼,提克勒,乌法珥新!"[①]

直到拜伦写出了这部作品,他才完全表现出了他的自我。这时,他已饱经沧桑,对人情世故的洞察已经消除了他青年时代的一切轻信。现在,他已确切地懂得是哪些东西组成了一个普通人的秉性,是哪些东西制约着一个普通人的生活。由于他对这种生活竭尽冷嘲热讽之能事,他曾被说成是"厌恶人类"。他自己对这种指责作了中肯的答复(第19章第21节):

为什么人们要说我是厌恶人类?原因是
他们厌恶我,而不是我厌恶他们。

毫无疑问,他间或也表现出了看透人生的冷酷态度,但那只是在人

---

① 此处所用的《圣经》典故出自《但以理书》第5章第25、26节。古代巴比伦的末代国王伯尔沙撒举行宴会时,忽有怪手指在墙上写出上述怪字,意为"你的国家气数已尽,将为别族占领;你自己将被放在天平里称量,受到清算"等等。

性本身就颇为丑恶的场合。

他曾经说过(第 5 章第 48、49 节):

> 有人谈到要打动人心须投合其某种情欲,
> 有的诉诸于人们的感情,
> 有的诉诸于人们的理性;
> …………
> 其实,有时候要想激起人类最美好的天性
> (它已经变得愈来愈温和可亲,
> 这是我们每天都亲眼见到的事情),
> 最有把握的办法莫过于响起那
> 能使一切人心软的万能的声音,
> 敲响那呼唤人们去吃饭的餐钟——那是对灵魂的报警。

难道他这番话是荒谬不经的么?

他又说过,爱情是空虚而自私的(第 9 章第 73 节),难道他这句话说错了么?他在描写家庭幸福的时候还说过(第 3 章第 60 节):

> 一个美满的家庭确实非常好
> (只要别让孩子们晚餐后跑进来吵闹);
> 看到母亲抚养孩子真不坏
> (只要别累瘦了我的太太)。

难道他这样说是过于刻薄,过于放纵他那喜欢冷嘲热讽的脾气了么?啊!只要世上最美的事物还存在着丑的一面,要禁止诗人把它提示给我们看就是徒劳无益的,让道德家们爱怎样埋怨就去怎样埋怨吧!这些引文是长诗里最玩世不恭的一部分章节。还有一点要注意的是,对于文明进行的那种辛辣的、卢梭式的抨击(作为文明带来的"欢乐",诗人列举了"战争、瘟疫、暴君造成的灾难,国王的皮鞭"),往往伴随着对自然之爱的热烈表白(可特别参看第 8 章第 61—68 节)

拜伦大声宣称(第 3 章第 104 节):

某些比较客气的诡辩家喜欢指责
——在匿名文章里——我没有对神的信仰;
……
而我的祭坛是山岳、海洋、大地、天空和星光,
是一个灵魂由它而生并以它为归宿的
伟大的"整体"所生成的宇宙万象。

但不幸的是,这种崇拜自然的宗教并不符合神学的典章。好像是在和《恰尔德·哈洛尔德游记》一唱一和似的,诗里反复出现对于思想自由的讴歌(第11章第90节):

我宁愿永远孤独,
也不愿用我的自由思想去换一个国王的宝座。

长诗里还有对神学所鼓吹的原罪论的猛烈抨击,对正统教义以及它那套疾病和灾难使我们受惠匪浅的高论的讽刺。关于原罪问题,我们读到了以下的诗行(第9章第19节):

可是,老天爷在上,正如凯西奥所说,
"算了,别再扯这些了,我们该做的是祈祷!"
我们还得拯救灵魂,因为自从亚当和夏娃堕落,
全人类就跌进了坟墓,与鸟兽虫鱼为伍。
据说就连一只麻雀的坠落也是在劫难逃的天数,
虽然它究竟犯了什么罪,我们并不清楚;
或许是因为它曾经在那棵被夏娃
苦苦找寻过的树上歇宿?

我们观察到,自从写出《该隐》以后,诗人的调子是如何变得更加自由和更加大胆了。拜伦认为,只有在缠绵于病榻的时候,人们才会信仰正统的教义;关于这一点,他是这样写的:

也许是因为空气混浊吧——反正我不知道是什么原因,

当我生病卧床的时候，我对
正统教义的信仰才变得比平日更加坚定。

第一次发病，立即使神的存在得到证明
（虽然我从没有怀疑过这一点以及魔鬼）；
第二次，我相信了圣母那神秘的处女受孕；
第三次发病中，我认识了原罪的源远流长，难以赎尽；
三位一体的得到确证是在第四次出现病情，
而且是那样地不容置疑，以致使我
虔诚地祝愿那三位变成四位，
好让我的信仰更加高出于一般的水平。

现在，拜伦在自己的文学生涯中已经达到了他的作品难以出版的地步。默里害怕得躲开了。即使是由作者自己承担风险，连一个愿意出售《唐璜》开头几章的书商都找不到，拜伦在把自己的命运和拿破仑的命运加以比较的时候说（《唐璜》第 11 章第 56 节）：

但《唐璜》就是我的莫斯科大溃散，
《法里奥》是我的来比锡会战，
《该隐》似乎是我的圣让山[①]；
现在，雄狮已经倒下，那蠢才们的“美妙同盟”[②]
又可以从一蹶不振中重登霸坛。

我们已经指出过骚塞在他那首奴颜婢膝的诗《审判的幻景》的前言里，竟然敢于说出了一番什么话。他扮演了一个告密者的角色，要求政府禁止出售拜伦的著作——因为他在回答拜伦答辩的文章里公开承认，他的攻击就是针对拜伦的，并且得意洋洋地夸口说：“关于我已经写出的那篇作品，我在这里谈论是不适当的，不过，关于‘恶魔派’及其首领《唐璜》的作者，却有必要在这里讲一两句。我向公众揭示了这一派

① 滑铁卢战场上的农舍名，拿破仑在滑铁卢之战中曾在此逗留。
② “美妙同盟”是英普联军统帅在滑铁卢之战结束后会面的农舍名。

人可憎恶的面目,我认为他们是我国的宗教、制度和家庭道德的敌人。我已经给他们起了一个对他们的创始人和首领来说是恰如其分的名称。我已经从我的投石器里抛掷了一块把他们的巨人首领打得头破血流的石块。我已经把他的名字钉在耻辱架上示众,只要它还存在一天,就让它受一天人们的责骂和唾弃——看谁有本事把它解救下来吧!"

这个受人雇佣、领取津贴,并且如拜伦所说是靠说谎挣得一个桂冠诗人头衔的文人,就是这样讲的!拜伦在他那首同样以《审判的幻景》为题的精彩的讽刺诗里作了针锋相对的回答。在这篇诗里,正像在骚塞的幻景里一样,乔治三世来到天堂门前,请求被放进去。但是圣彼得绝对不愿意给他开门。锁和钥匙都生锈了,因为已经有一段很长的时间极少使用它们:从1789年以来,每一个人都下了地狱。后来,天使们来了,坚持要把这个老头子放进去——因为所有的天使都是托利党人。但是魔鬼这时以控告者的面目出现,和圣米凯尔争这个亡灵。双方都提出了证人,骚塞和另外一些证人一道被找来。骚塞开始高声朗读自己的作品,他长时间地读个没完没了,以至所有的天使以及魔鬼都跑掉了,在一片混乱之中,老国王趁机溜进了天堂。最后,圣彼得举起他那一大把钥匙,一下子把这位诗人打倒在地:

> 于是,他就像法厄顿[①]那样,不过要平稳一些,
> 一直坠落到他的湖里,因为在那里他不会溺毙;
> ……
> 他先是一直沉沦到底——就像他写的那些东西,
> 但是又很快浮了上来——就像他自己,
> 因为一切腐败的东西都会像软木塞那样沉渣泛起。

这首短短的杰作在行数上和它所嘲弄的那首诗恰好相等[②],困难在于如何把它发表出来。默里不愿意接受它,别的伦敦出版商也都没有一家愿意接受。

---

① 法厄顿,希腊神话中的太阳神之子,因偷驾他父亲的霹雳车而坠地身亡。

② 对骚塞另外进行的若干攻击,见《唐璜》第1章第205节;第3章第80和93节;第9章第35节和第10章第13节。——原注

正当他处于这种困境之中的时候，拜伦在文学事业上又犯了一个不谨慎的错误，这件错事给他在英国读书界眼里造成的损害，要比其他任何错误造成的损害都要大。有一个叫李·亨特的人，这是一个有点才华而人品不怎样好的激进派作家，曾经因为诽谤摄政王被关进监狱，当时，年轻的拜伦为了表明自己的政治态度，在默里的陪同下到狱中探望过他；这时，他和雪莱处得很亲密，打算办一份激进派杂志，请雪莱和拜伦同他合作。雪莱出于谦虚没有答应，但是告诉他拜伦有可能给他以帮助；亨特一得到这个消息，便立即放弃了他在英国的一切职业和谋生机会，带着妻子儿女身无分文地来到意大利投靠拜伦，拜伦也慷慨地收容了他们。然而，过不多久便看得很清楚，这两个气质和才干差别悬殊的人不可能真正情投意合；拜伦不能容忍亨特那种过分随便的亲热，亨特对于拜伦的傲慢态度也颇感不快。而最不幸的是，拜伦由于和这样一个人品较次的人结交，他在本国同胞心目中的声誉因而一落千丈。

托玛斯·穆尔在拒绝为那份拟议中的杂志撰稿时，曾经徒劳地劝过拜伦。他写道："我完全反对这项计划。……你凭自己的一双手就可以和全世界抗争——这件事本身就说明了很多问题，因为你所面临的世界是一个千手巨人般的豪门士绅——但是，要做到这一点，你必须单枪匹马。请想一想圣彼得教堂周围那些低劣的建筑物吧，它们看上去几乎要喧宾夺主，凌驾于教堂本身之上了。"可是拜伦已经答应过帮助亨特，无论别人怎样劝告也不肯收回自己的诺言。他很难想到，在他死后，亨特做的第一件事便是写了三卷书来诋毁他的名誉[①]。他把《审判

---

① 托马斯·穆尔贴切地把亨特比作一条被狮子收容下来、允许它在狮笼里栖身的狗，这条狗在狮子死后非但毫不感恩，反而一味地说狮子坏话：

> 虽然狮子吼叫起来很威武——对于这一点，小狗也承认，
> 但它说，这全是学来的——全是在模仿别人，
> 尽管狮子的吼声是最响亮的战斗号召，
> 它无限欣赏的倒是它自己那不堪入耳的汪汪乱叫。
> ……
> 不，虽然它每天都吃着狮子的残羹剩饭
> （这件事情谈起来确实有一点令人难堪），
> 现在它却可以抬起腿来践踏那百兽之王高贵的躯干，
> 一条渺小的狗能做的事它都做了，而且得意非凡。——原注

的幻景》和《天与地》两首诗交给了亨特,后者是一首描写世界被洪水淹没的壮丽诗篇,我们丹麦人在帕卢丹-缪勒的《阿哈苏鲁斯》一诗里看到了它的影子。但是,那份本拟取名为《烧炭党人》、后来出于种种政治原因换了一个软弱无力的《自由主义者》刊名出版的杂志,问世以后却遭到各方非难,仅仅出了四期便被迫停刊。就这样,文坛几乎向拜伦完全关上了大门,现在,实际上还留给他的唯一的活动舞台,便只有为他的理想而采取具体行动,而投身于战场——不是比喻性的而是真正去打仗的战场了。

但是,在着手这项新的冒险事业之前,他把自己的革命情感都发泄在《唐璜》和《青铜时代》里了。雪莱认为,拜伦有那种雄心斗志,也有那种力量成为"他的堕落的祖国的救世主"。可是雪莱的想法错了。拜伦并不适合于参加英国反对党为争取自由而进行的那种韧性的和进程缓慢的斗争。此外,唤起拜伦的同情而占据了他的心灵的也不单单是英国的政治苦境;他反抗一切压迫,憎恨一切虚伪,从而使他自己成了整个苦难世界的代言人。想到美国的黑奴,想到爱尔兰下层阶级的困苦境遇,想到意大利爱国者的殉难,都会使他热血沸腾。

拜伦一贯赞成法国大革命。他钦佩从政初期的拿破仑;但是,当这位一世之雄在

> 为人类觉醒的权利破釜沉舟地决战之后,
> 竟和庸俗的国王、寄生虫们言欢握手,

最后,在枫丹白露又宁愿退位而不自杀,这时,他便以最猛烈的讽刺来攻击他一度崇拜过的理想领袖了。拜伦对待拿破仑的态度和海涅的态度有很多相似之处。两人嘲笑他们本国对拿破仑发动的所谓"解放战争"。不过他们两人之间又有一个极大的不同点:英国诗人那宁死不屈的自尊心和对于自由的忠贞不二,使他不可能像德国诗人那样沉溺于几乎是女性的倾慕和热情之中。拿破仑的赫赫战功并没有给一个这样的人留下任何印象,这个人曾经写下了如此感人的诗行(《唐璜》第8章第3节):

> 能为人擦干一滴眼泪的诚实声誉,

要比那造成血流漂杵的武功更值得赞许；

并且不敬佩任何武士——除去像李奥尼达斯[①]和华盛顿那一类为自由而战的人们。

拜伦早就在摄政王的头上挥舞着皮鞭，那位王室贵胄的肥胖身躯已经多次挨过他狠狠的鞭打："虽然爱尔兰人辘辘饥肠，伟大的乔治却重达一百六十磅"，"查理一心为民众造福，亨利只顾自己的老婆"等等，便是他的一些辛辣的抨击。现在，他攻击的锋芒指向了这个国家本身。他的鞭子落到了一切虚伪可厌的事物上，从所谓"处女女王"的古老神话——也就是他在《唐璜》（第 9 章第 81 节）里所说的"我们那位半贞洁的伊丽莎白"，直到最晚近的要求人们说谎的舆论（《唐璜》第 7 章第 22 节）：

还有法国人，都是又年轻，又风流英俊；
不过，像我这样一个热烈的爱国志士，
在这光荣的一天又怎能提起高卢人的姓名；
我宁愿说十句谎话，也不愿吐露一个字的真情
——因为在这里说真话就是叛国罪行。

拜伦甚至胆大到把滑铁卢战役的大部分功劳都归诸于普鲁士人，把威灵顿[②]称作（模仿贝郎瑞的做法）"坏灵顿"[③]，并说他得以荣升高位和备受赞扬，不过是因为他"给摇摇欲坠的正统王系修好了破拐杖"。他以一种比穆尔在讽刺性书信里所表现的热情更加强烈得多的悲愤告诉英国，她由于执行托利党人的政策已经使她自己如何遭到别国的憎恨。他写道（《唐璜》第 10 章第 66 节）：

我没有多少理由去爱地球上的那一块土壤，
她本来或许能成为最高贵的国家而业绩辉煌；
可是尽管她无恩于我，除去是生我的家乡，

① 李奥尼达斯（公元前 487—480 在位），斯巴达国王，在抵抗波斯军队的进犯中英勇战死。
② 滑铁卢战役中的英军统帅。
③ 拜伦的原诗利用"Wellington"（威灵顿）和"Villainton"的谐音，"Villain"意为"坏蛋"。

我却为她日趋衰落的声誉和往昔的价值
而不胜惋惜,同时又怀着满腔的景仰。
……
唉!但愿她能够充分地、真正地明白,
她伟大的名字现在已如何被人恨得牙痒;
全世界如何在渴望她遭到当头一棒,
让利剑深深刺进她袒露的胸膛;
所有的国家如何在把她当作最凶恶的敌人,
而且是比最凶恶的敌人还要凶恶的豺狼,
这个一度受崇拜的假朋友曾把自由许给全人类,
现在却要给世界套上枷锁,直至要禁锢思想;——
她又有什么可骄傲的呢?难道做一个
奴隶头子就能以自由自居而得意洋洋?
做个狱卒又有何光彩——当一切国家都被囚在牢房?
也不过是寸步脱不开身地伴随着栅栏和门闩。
难道自由就是这么一点可怜的特权:
对着囚徒把钥匙玎玎珰珰地摇晃?
看守枷锁的和披枷戴锁的实际上完全一样:
他们都无法享受空气、大地和阳光。

拜伦这时已经达到了一个所有的因袭观念都不再能把他束缚的高度。他以自己那枝讽刺的笔追击着如他所说的"庸人政府",甚至直到它的成员死后还不罢休。他不会让卡色瑞在坟墓里安宁,因为,正如拜伦为《唐璜》所写的序言之一所说的,以这位政治家为代表的压迫和虚伪的制度在他死后仍然在长期地延续下去。当时流行的口号"天佑吾王"在拜伦听来十分可厌;当时经常被使用的另一些语句,什么"大英帝国的海上霸权"、"光荣的英国宪法"、"高贵的皇帝们"、"虔诚的俄国人民"等等,在拜伦听来也十分可憎。他在拿破仑倒台以后写道:在金币上又一次出现了印着过去那种"愚蠢的英镑标记"的头像。欧洲最不文明的国家[1]竟然变成了举世顶膜拜的偶像,这使拜伦感到恶心。那时,

① 指沙皇俄国。

人们不论走到什么地方,都会听到那首感伤的、表现哥萨克向爱人告别的歌曲,歌曲的第一句“我美丽的明卡”直到今天还没有被人忘却。

由此可见,正是拜伦在20年代中叶前后开创了一个矛头直指政治浪漫主义和“神圣同盟”的激进主义运动。在拜伦看来,那个同盟无非是把欧洲的政治伪善加以系统化而已,把它称之为

> 一个人间的三位一体!它仅仅在外形上
> 像天国的三位一体,犹如猿猴把人类模仿。
> 一个虔诚的联合!一个共同的目的——
> 三个傻瓜抱成一团,好同一个拿破仑对抗!

他嘲笑那个“在战争里,也在华尔兹舞会上唯我独尊的公子哥儿般的沙皇。”他嘲笑莱巴赫的“二十个傻瓜”,他们居然以为他们那套虚伪的议事记录能够决定人类的命运。他呼喊道:

> 韦尔弗斯[①]呵!你这位解放黑奴的名人,
> 你的功绩不论怎样称颂都不算过分,
> 你已经打倒了一个吃人的巨灵神[②],
> 你,黑非洲道义上的华盛顿!
> 不过,我想还有另一件小事要请你过问,
> 拣一个夏天的日子来把它完成:
> 把另外的半个世界也加以匡正;
> 你解放了黑奴——现在请你把白人缚上绑绳;
>
> 捆上亚历山大[③]那头发秃光了的恶棍!
> 把“神圣的三位”[④]送到塞内加尔去整上一整;
> 好让他们懂得“己所不欲者勿施于人”,

① 韦尔弗斯(1795—1833),英国议员,力主废除贩卖黑奴。

② 指罪恶的黑奴贸易。

③ 指俄国沙皇。

④ 指组织“神圣同盟”的英俄普三国君主。

并问问他们自己是否愿意充当会说话的畜生?

这是一种什么样的语言啊!这是在被压迫的欧洲打破那死一般的沉默的什么样的音调呵!这一曲政治战歌鸣响着无比尖锐的强音,因为拜伦勋爵说出的每一句话都不会不引起人们的注意。各国成群结队的政治避难者、被放逐者、被压迫者和谋叛者都在张大着眼睛注视这样一个人,这个人在世道沉沦、到处是一片浑浑噩噩和蝇营狗苟之际,好似鹤立鸡群,像阿波罗那样美丽,如阿奇里斯[①]那样勇敢,比欧洲所有的国王加在一起还要骄傲。他每到一处,由于他的英国贵族的身份,当局都对他无可奈何,这样,他就成了当时欧洲热爱自由的最优秀分子的代言人,郁积在他们胸中的沉默的革命激愤都通过他的嘴代为宣泄了出来。

拜伦本人曾经给诗下过一个定义:诗是激情的化身[②];而他的诗就是充满灵感的激情。请听一听那震响在欧洲上空的一些惊雷吧:

你们将很难相信像现在发生的这一切会是真事,
因此我愿意用笔为你们记录下这一段历史;
……
当你们听到历史学家谈起今日的王座
以及高坐在王座上的那些君主,
但愿你们就像我们今天观看着猛犸象的遗骸,
惊诧于存在这类东西的会是一个什么样的旧世界。

(《唐璜》第八章第136、137节)

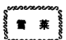
我要和一切与"思想"为敌的人们作战,
至少是用文字(如果有机会也用行动),
——而在镇压"思想"的人们当中,过去和现在
都要数暴君以及谄媚他们的奴才最狠最凶。
我不知道谁最后将占上风;不过,纵使我能够

① 阿波罗是希腊神话中的太阳神。阿奇里斯是希腊神话中著名大力士。
② "诗,无非就是激情,"《唐璜》第4章第106页。——原注

预见这场战斗的结局，也绝不会妨碍我
对一切国家中、一切暴政的这种公开的、明确的，
不共戴天的痛恨坚定地贯彻始终。

（《唐璜》第9章第24节）

选自[丹麦]勃兰兑斯：《19世纪文学主流》第4分册，《英国的自然主义》
徐式谷等译，北京：人民文学出版社，1984年



雪莱的流云与枯叶

——关于《西风颂》第2节的争论

陆建德

雪莱深知,人们说话作文往往不明白自己究意想表达什么,对所用词语的含义亦不甚了了。[①]他还察觉到自己偏爱太虚幻境,凭了年轻人的激情率尔操觚,笔墨上多瑕疵。在给葛德文的一封信(1817年12月11日)里他表示自己渴慕一种平实沉稳的诗风:"我不能不意识到,我的很多作品缺少一种伴随力量而来、为力量的标志的平静。""平静"一词原文为"tranquillity",令人联想到华兹华斯在《抒情歌谣集》序言里关于诗的名言:诗虽然是强烈感情的自然流露,但它"起源于在平静中回忆起来的感情"("poetry…takes its origin from emotion recollected in tranquillity")。有趣的是,雪莱的诗作为人称颂大多是因为他高蹈奇伟的风格(the sublime)和缠绵悱恻的愁思,而不是他本人暗中钦羡的"为力量的标志的平静"。《西风颂》堪称这崇高诗体的杰作:那五色缤纷的词藻和呼啸而来的铿锵音节自有神奇的豪力,使读者如狂风下草木,无不靡披;那关于诗人身世的感叹或大呼大叫的自怜("我跌在生活的荆棘上,我流血了!")巧妙地与救赎世界的思想糅合在一起,轻而易举地拨响不少善感的心弦。国内从高处着眼评价赏析这首诗的文字已重重叠叠,本文只拟介绍、梳理一下半个多世纪来英美学界对该诗第2节中几个用词和比喻展开的也许是枯燥乏味的争论,并由此点出一二个尚有待廓清的问题。

让我们先看一看原文:

> Thou on whose stream, 'mid the steep sky's Commotion,
> Loose clouds like Earth's decaying leaves are shed,

---

① 参看O·W·坎普贝尔:《雪莱与非浪漫主义者》(伦敦,1924),第267页。

Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,
Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine aery surge,
Like the bright hair uplifted from the head
Of some fierce Mænead, even from the dimverge
Of the horizon to the zenith's height,
The locks of the approaching storm…

《西风颂》有中译数种,都是翻译的精品。为了行文的方便,笔者选用查良铮译文,抄录如下:

没入你的急流,当高空一片混乱,
　流云像大地的枯叶一样被撕扯
脱离天空和海洋的纠缠的枝干,

成为雨和电的使者:它们飘落
　在你的,磅礴之气的蔚蓝的波面,
有如狂女的飘扬的头发在闪烁,

从天穹最遥远而模糊的边沿
　直抵九霄的中天,到处都在摇曳
欲来雷雨的卷发。……

当我们读到第4行的"它们飘落"时,我们确知"它们"指第2行似枯叶般的流云。但原文中由"there are spread"开始的一句的实际主语是"欲来雷雨的卷发",想必是译者经过一番琢磨后断定"飘扬的头发"和"欲来雷雨的卷发"所比的云就是流云,故而大胆地用代词"它们"承前启后。可能出于同一考虑,译者在第8行添加了不见于原文的"摇曳"一词,与前面"流云像大地的枯叶"的形象呼应。不过枯叶和闪烁的头发(bright hair)怎么可以同时用来比流云呢?

带了这问题我们打开李维斯的《重新评价:英诗传统与发展》(1936)。在论雪莱的一章里李维斯细细推敲了《西风颂》第2节。他说这些诗行浩浩荡荡奔腾而来,使人无暇思索。不少读者将它们熟记于

心,从来没有提出疑问:

> "流云"在什么方面和"枯叶"相似?两者在形状色彩和动态上都不相像。只是那狂风乱舞,把云和树叶扯在一起;如果第1行"急流"这比喻合适的话,那么它不是指云可以像树叶那样"脱落"[shed]在急流的面上,而是增强了一种泛泛的"流动"[streaming]的效果,于是"脱落"一词用得不当就不为人注意。再说,什么是"天空和海洋的纠缠的枝干"呢?它们不代表什么雪莱在他眼前的景色里可以指给我们看的东西;显然,"枝干"由前一行的"枯叶"引申而来,我们不必问一问那究竟是怎样的树。我们也不应该仔细分析"急流"的比喻如何展开:那"蔚蓝的波面"应指天穹,既然有"磅礴之气",那波面却出奇的平滑……而且,暴风雨将至("流云像大地的枯叶","有如鬼魅碰上了巫师,纷纷逃避")和飘动的头发又有何相干?①

李维斯的提问和思维方式不是无懈可击,他那打破沙锅璺(问)到底的架势必然会招致一些指责。但是我们不能把他对雪莱诗风的批评简单地归结为他对雪莱的"憎恨"(哈罗德·布鲁姆语),正如我们不能无视安诺德、莱斯利·斯蒂芬和桑塔亚那等人就雪莱的创作提出的值得我们深思的问题。② 李维斯通过细读《西风颂》第2节指出,雪莱诗中的比兴具有独特的自我繁殖力,几经嬗变后,我们已不知它们为何而起,从何而来。与此现象平行的,是雪莱的滥情倾向:他的感情往往徜徉于太虚之中,不及外物;诗人的兴趣所在,不是感情的对象,而是感情本身。

李维斯的分析问世至今,已遭到不少学者反驳。研究雪莱略有名气的朱迪丝·S·切尔耐克在去年(1992年)纪念雪莱诞生200周年的

---

① 李维斯:《重新评价》,1936,企鹅版(哈蒙兹沃斯,1983),第171—172页。注意李维斯也把头发和枯叶看作同一种云的比喻。

② 这些问题包括:雪莱的理想主义是否太空泛?他的利他思想背后有无一种不自觉的自我中心态度?本文与这些问题无关。参看安诺德《批评文集》(二)中论雪莱的专文以及斯蒂芬《葛德文与雪莱》,《书房里的时光》,共3卷,新版(伦敦,1909),第3卷,第59—93页;桑塔亚那《雪莱:或革命原则的诗的价值》,《批评论文选》,诺曼·韩弗雷编,共2卷(剑桥,1968),第1卷,第157—180页。

文章里称李维斯当年"任意固执地误读"了这位浪漫主义先知的作品①，她一定想到了上面那段引自《重新评价》的文字。切尔耐克的态度有相当广泛的代表性。其实据笔者所知,《西风颂》第2节至今尚无"达诂",李维斯的一系列疑问及因此而作的批评依然有成立的理由。倘若他误读了雪莱,雪莱的几位著名捍卫者的阅读同样不能令人信服。

20世纪30年代末,学者刘易斯为匡正时弊作《雪莱、德莱顿和艾略特先生》一文时只字不提李维斯,引人注目。他不像切尔耐克,深感雪莱不是一个"保险的"诗人,为他辩护不能过于自信。首先对李维斯的分析发难的是在英文感觉上远逊于刘易斯的韦勒克。韦勒克承认把"流云"比为"枯叶"失之浮泛,不过他作了这样的设想:雪莱躺在小船上,看到水上漂浮的枯叶与天上的流云相映成趣;他甚至在水面上注意到云的倒影依随着树叶一同缓缓流淌。韦勒克认为"天空和海洋的纠缠的枝干"可能暗指古老的神话传说中互相纠结的天地两树。② 韦勒克并不是英国文学专家,他的解释从未引起学界的重视。就新批评派和李维斯对雪莱诗作的质疑提出较全面的驳斥的是理查·H·福格尔。他在《浪漫主义诗人和玄学评论家》(1945)一文里以激烈的措词(拜伦式的讽刺语言?)为雪莱正名。他接受流行的枯叶为死亡/新生的象征一说,并称流云和枯叶都在风的作用下飘零,两者在形状、色彩和动态上都极为相近。云生之于天、海之间的氤氲之气犹如绿叶生之于树枝一样自然。③ 真正在某种程度上成功地为雪莱恢复名誉的是美国知名学者弗·雷德里克·A·波特尔语气比较和缓的文章《雪莱的真相》(1952)。波特尔和刘易斯一样对雪莱持一种有保留的喜爱态度。他承认由于时代不向,雪莱放纵感情为人所病是在所难免的。雪莱的诗具有使青年男女心醉神迷的力量,赢得他们顶礼膜拜,后果令人担忧。但是,一旦适当的批评演变为全盘的否定,雪莱的真相就难以为人认知。波特尔针对李维斯的分析对《西风颂》第2节提出自已的看法,他企图以雪莱的眼睛来观察天、海之间波诡云谲的景象,原来雪莱所见之云有

---

① 切尔耐克:《回顾一位先知》,《泰晤士报文学增刊》,1992年3月27日,第13页。

② 韦勒克致《细察》信(1937年),《〈细察〉的重要性》,艾立克·本特利编(纽约,1948),第26页。

③ 《英国文学历史》,第12卷(1945),第237—238页。

两种,不能像李维斯那样把它们混为一谈:

> 第2诗节呈现西风在空中激荡。诗人抬起眼睛,看到与森林中相似的景象。在高处,厚实的、相对稳定的云形成一张天篷;低处是较小的"流"云,被风吹得七零八落。雪莱把高处稳定的云称为天空和海洋的枝干,因为它们是由在太阳照耀下从海洋蒸腾而起的水气凝聚而成。①

8年后,波特尔"拨乱反正"的力作被艾布拉姆斯收入著名文集《英国浪漫主义诗人:当代批评论文》。此时波特尔修正了早先比较具体的阅读,删去了上面这段文字,不再把诗中变幻的云霞分为高低两种。他写道:"云确实没有看得到的依托,但是它们实际上和树叶一样受到重力的牵引。它们'高悬'于空中形成一张厚实和相对稳定的天篷,因为它们有由阳光、空气和水蒸汽('海洋')混合而成的枝干的支撑。"波特尔言词简略,显得比较谨慎。他暗示雪莱描绘的图景确有几分朦胧,但不能因此否定某些自然现象的存在。②波特尔修正自己的观点并未受到应有的重视。偏爱空幻景象和雄桀俊伟诗风的哈罗德·布鲁姆在从神话创造的角度研究雪莱的专著中完全套用波特尔1952年的观点来解释《西风颂》第2节,于是雪莱的神话创造平添了一层现实主义的色调。布鲁姆在时常被用作英文系学生英国浪漫主义诗歌导读的《幻象的友伴》一书中仍然采用波特尔旧说,③也许他并没有劳神比较过波特尔那篇文章先后不同的两个版本。

波特尔《雪莱的真相》一文虽然标志了雪莱研究的转折点,文中对《西风颂》第2节的解读却早就被淘汰了。1960年,英国数学家台斯蒙·金-赫利在研究导弹和卫星之余出版了一本分量不轻的专著《雪莱:他的思想与作品》,自此《西风颂》的公案染上了浓重的科学色彩。金-赫利指出,雪莱看到的天空大多(三分之二)是蔚蓝一片,约有三分

---

① 《现代语言协会杂志》,第67卷(1952),第606页。

② 《英国浪漫主义诗人》(牛津,1960),第301—302页。

③ 布鲁姆:《雪莱的神话创造》,1959,康乃尔版(绮色嘉,1969),第80页;《幻象的友伴》,1961,修订扩充版(绮色嘉,1971),第298页。

之一被白色的马尾状卷云覆盖。雪莱极目西望,在天际的下部是一块块夹带了大量水气的灰色乱云,它们在西风的吹刮下迎面而来。《西风颂》第 2 节前 3 行描写的有如"大地的枯叶"的"流云"就是那些形状各异的灰色乱云,学名"碎积云";它们被风吹离水天间交流的水气("纠缠的枝干"),就象"枯叶"从大树脱落。后面 5 行诗描写明亮的马尾状卷云从灰黯的天际伸展到碧蓝的中天,"有如狂女飘扬的头发在闪烁"。金 - 赫利为李维斯未能分辨这两种云感到遗憾。他说雪莱笔下的"高空一片混乱"其实常见于夏日傍晚英格兰南部的海滨。[①] 这带有科学权威的诠释使其他种种想象力丰富的阅读自然而然知趣地退隐。有几位雪莱的崇拜者喜不自胜,称金 - 赫利的解释以气象学为基础,是雪莱研究中的一块里程碑,仿佛从此关于雪莱的流云和枯叶就有了定论。[②]

然而金 - 赫利毕竟不是气象学专家,为了说明问题他还援用帝国理工学院气象学教授卢德莱姆的著作。就在他的一说被英文界某些圈子认可的时候,卢德莱姆在《泰晤士报文学增刊》(1972 年 9 月 1 日,第 1015—1016 页)发表题为《雪莱〈西风颂〉的气象学》的长文,配有大幅照片和图示各一,对该诗第 2 节提出迄今最为完备的阐释。卢德莱姆相当重视《西风颂》1820 年出版时雪莱作的题注("构思和基本写成这首诗,是在佛罗伦萨附近阿诺河沿岸的一个树林里,当日气温和煦,清新,而这场暴风雨正集聚水气,倾泻下秋雨。如我所预料,在日落时分,狂风大作,雨雹如注,伴随了西萨尔滨地区特有的那种壮观的雷电。"卞之琳译文)。他锐利地指出,金 - 赫利以为雪莱眼见的风暴实际上是一个绕低气压中心旋转的风暴,全年常见于西北欧,但极少光顾地中海沿岸地区。这种风暴的前驱是一朵朵高飘的卷云,虽可比为"雷雨的卷发",要称作闪烁的"狂女飘扬的头发"就十分勉强了。风暴中心地区是非常广袤的一片,人站在地面上根本不可能看到全貌,因而谈不上什么"天空和海洋的纠缠的枝干"。如果雪莱描绘了这类风暴,那么《西风颂》就得改为《南风颂》。道理十分简单:这类风暴将至之际地面上刮的是南风而不是西风。卢德莱姆还细心查看了地中海地区的气象资料。

---

① 金 - 赫利:《雪莱》(伦敦,1960),第 215—216 页。

② 参看 R · B · 伍丁斯为《雪莱》(当代评论丛书,伦敦,1969)所作《序》,第 19—21 页;朱丽亚姆 · 艾洛 特《对雪莱的态度》,《雪莱评论文集》,艾洛特编(利物浦,1982),第 9 页。

他发现 10 月 20 日左右该地区气压骤降,热内亚一带尤其明显,这种时候常见与英国的风暴迥然相异的雷暴雨,而热内亚海湾就是这类雷暴雨的产地。雨前一片长形的自由飘流的纤维状云("plume Of fibrous clouds",不是金 - 赫利所说的卷云"cirrus")由西往东逶迤延伸,长度可达 100 英里。这云在西风的吹送下以每小时三四十节的速度推进,抵达"九霄的中天"后即预示着一两个小时后雷暴雨将至。在落日余晖的照耀下这些云还会闪闪发光,更像那闪烁的狂女"飘扬的头发"和"欲来雷雨的卷发"。卢德莱姆认为金 - 赫利的解说并非一无是处,即雪莱的"流云"确是从雷暴中心作往前逃窜状的碎积云,它们有鬼魅的外观,看起来像被秋风横扫的落叶——"重染疫疠的一群"。不过这些乱云总是紧紧挨着雷暴雨的中心,后者由于覆盖面较小,从远处观望像"天空和海洋的纠缠的枝干"。

上述几位学者专家有一个共同的出发点:他们都认为雪莱忠实地师法自然,把暴风雨前天上地下的景物一一收录于笔下。诚然,雪莱有时对物象世界的观察细致入微,数学家、哲学家怀特海称雪莱若晚生 100 年可能成为"化学界的牛顿"并非全无依据。艾略特自以为高明地抱怨《致云雀》一诗第 5 节中"that silver sphere"不知为何物,其实细读上下文不难推知那是指启明星,[①]雪莱的描述精确之极,令人叹为观止。但是《西风颂》第 2 节所牵涉的问题更为复杂,不宜贸然作出结论。卢德莱姆的解释如此详尽,且有"科学"为依准,使英美文学专家眼界大开的同时又自愧弗如。不过他精心构筑的严密论证里仍有几个不小的罅漏。首先他数次写道:"雪莱看到……",仿佛此时雪莱站在里窝那了无涯涘的海边,天空发生的一切尽收眼底。雪莱当时身在与海岸相隔约莫 80 多公里的佛罗伦萨的林中,难以目睹"天空和海洋的纠缠的枝干"以及天际低处象"枯叶"的碎积云——"流云"——如何从"枝干"上被摇落。其次,按照卢德莱姆的说法,长形纤维状云(即狂女闪亮的头发)飘到"九霄的中天"时雷暴雨还要过一两个小时才会光临树林的上空,也就是说,当"雨和电的使者"——"像大地的枯叶"的"流云"——赶到现场时,"狂女的飘扬的头发"早就东去或消失了。从原诗看,所谓的枯

① 参看唐纳德·戴维:《英诗的纯正用语》(伦敦,1952),第 133—134 页。该诗中文译者都知道这是启明星。

叶状碎积云和卷发状长形纤维云是同时出现的，而且雪莱先提到的是应为晚出的“流云”。难道雪莱故意把时序颠倒？依笔者管见答案是否定的。问题的症结在：雪莱在摹画的未必是如波特尔、金－赫利和卢德莱姆所称两种断然不同的云。李维斯没有在雪莱迷濛含混的云图中读出碎积云和长形纤维状云也许是明智的，而查良铮把“飘扬的头发”和“雷雨的卷发”视同枯叶般的“流云”完全可能经得起推敲。我们应当注意到，第4行的“雨和电的使者”和第9行的“欲来雷雨的卷发”互相呼应，内容重复（“使者”原文“angels”，意为“信使”、“先行官”或“预兆”）。卢德莱姆没有在长文中提及“雨和电的使者”，反而凸显了《西风颂》里气象学上的缺陷；因为从卢德莱姆的叙述我们可以推知，用“雨和电的使者”形容雷暴雨中心的枯叶状流云不太妥帖，把这几个字与“飘扬的头发”和“雷雨的卷发”并列，一起描写长形纤维状云倒无不可。

要对雪莱的流云、枯叶和头发有所理解，我们恐怕应当把注意力从《西风颂》扩展到雪莱其他的作品。起于一事一景的诗作，不管是在狂热中草成还是在平静的回忆中写就，因人而异地受到诸多主观因素的影响和语言的局限，因而刘勰说“方其搦翰，气倍辞前；暨手篇成，半折心始”。究其原因，系“意翻空而易奇，言征实而难巧”（《文心雕龙·神思》）。如果以言传意难，以言写景也难。有的诗人关注一事一物中“我”的影子甚于关注一事一物本身，他们或许缺乏济慈的“天然接受力”，动辄离景写心，离景写我——痛苦的我、为世不容的我、柔弱但高尚美好的我、像普罗米修斯或耶稣那样献身救世的我、急欲得到女友的抚慰并与她在爱的喘息中融为一体的我。再者，诗人下笔前，他的心智不是洛克所谓婴儿心上的白板一块，更不是照相机，能绝对“客观地”记载下眼前所见的一切。诗人有自己的文字库，他对某种词语、形象和比喻特别倾心，可能会时不时地在新作中把它们化妆一番重新拈出。适用于彼时彼地的语言会被用来形容此时此地的场景，于是过去和现在通过语言形成一种奇特的交汇。在讨论《西风颂》时，我们对此尤其应该有所意识。

《西风颂》的基本思想在雪莱的少作中就露出影影绰绰的模样。雪莱在作于1812年的《麦布女王》注5中引用了《伊利亚特》的诗行：“人类的嬗续和树叶宛然相仿；/大风起时，纷纷吹落在地上，/春天来到，林

木已抽芽茁壮:/同样,一代人兴起,一代人衰亡。”[①]1819年秋阿诺河畔林子里的西(?)风又一次触发了雪莱心中关于世上万物生生不息、持续延绵的思想。但是《西风颂》第1、2节中描绘的风暴却未必是卢德莱姆以为的雪莱在林中经历的雷暴雨。那年夏天雪莱和玛丽住在里窝那附近临海的伐尔索旺诺别墅(他们在9月迁佛罗伦萨),据玛丽记载,在别墅平台上他们俯视大海,有时看到:

> 使天日变色改容的暴风雨,从大洋的彼岸袭来,显得非常壮丽动人;……灰暗的阴云被暴风雨遏上天空,旋即被驱散,向海波沉落,变成了一根根水柱,把下面的海水飞溅起来。[②]

这几行生动的文字立即使我们想到“流云像大地的枯叶”和“天空和海洋的纠缠的枝干”。这夏日的暴风雨(伴随了什么风?)就其特色而言必然异于秋季天气转寒时的雷暴雨。在佛罗伦萨阿诺河畔林子里构思《西风颂》的雪莱是不是在回忆几个月前海边偶见的壮观景象?也许他的心无意中飞到更早的时候,回到他于1817年在英国创作的《伊斯兰的起义》的第1歌第4节:

> …but far on high, between
> Earth and the upper air, the vast clouds fled,
> Countless and swift as leaves on autumn's tempest shed.
> (可是高空里,在大地与云霄之间,
> 数不尽的云块正在疾驰飞奔,
> 如落叶遇上秋天的风暴,纷纷飘零。)[③]

笔者以为这几行诗与《西风颂》第2节有惊人的相似之处,奇怪的是至今还没有评家注意到“流云”/“枯叶”的比喻由此脱胎演化而来的

---

① 吴兴华译希腊原文,引自《麦布女王》,邵洵美译(上海,1983),第123页。请参看该诗第5歌第1—16行。

② 《钦契》,汤永宽译(上海,1962),第158页。

③ 本文所引英文以哈钦森编、马修斯校《雪莱诗全集》(牛津,1970)为准。中译引自《伊斯兰的起义》,王科一译(上海,1978),第25页。

可能。秋叶/云朵的比喻（雪莱在绝唱《生命的凯旋》第 528 至 532 行还以在风吹动下变幻不定的云比秋叶）和“飘零”（“shed”）一词使我们想到？Loose clouds like earth’s decaying leaves are shed”；而且，由于在“far on high，between/Earth and the upper air”和“from the dim verge/Of the horizon to the zenith’s height”之间存在对应关系，我们有理由推测狂女“飘扬的头发”（和“雷雨的卷发”）所表征的云就是像大地枯叶的“流云”。1817 年的雪莱还无缘见识地中海沿岸的雷暴雨；他也不是在再现英格兰南部海滨常见的风暴（因为枯叶状的碎积云只出现在天际的下部，不能抵达“云霄”）。《伊斯兰的起义》中的诗人此时站在海边的巉岩上，以心灵的眼睛涂抹出这么一幅奇伟的布景，等候苍鹰与巨蛇上场作一番恶斗。这描写可能和经验与肉眼的观察有一定关系，但这关系是脆弱而不确定的。当这虚构的布景稍加扩充变动后被用来写实地（如雪莱原注所示）表现“高空一片混乱”时它显得虚虚实实，扑朔迷离，最终搅得地上的评论界“一片混乱”。卢德莱姆想把这些诗行固定在画框里，配以逼真的云图写生，其实就和水中捞月一样艰难。

《伊斯兰的起义》中的 3 行诗句固然重要，但它们仅是帮助理解《西风颂》第 2 节的诸多线索之一。和柯勒律治的笔记相比，雪莱的笔记似乎不那么为人重视。英国学者奈维尔·罗吉斯沉潜多年后于 1956 年完成《创作中的雪莱》一书。他提出《西风颂》的胚芽在雪莱腹中分 5 个阶段慢慢发育成熟，有关内容散见于他的 6 本笔记中。在加州亨廷顿图书馆所藏的一本笔记里，罗吉斯发现一些与《西风颂》前两节直接相关的断断续续的文字：“A lone wood walk，where meeting branches lean/Even from the Earth，to mingle the delight/That lives within the light.”（大意：独自去林中散步，柯枝横斜交接/与地面平行，树叶间闪动着/欢快的光亮。）“It was the 20th of October/And the woods had all grown sober/As a man does when his hair/Looks as theirs did grey & spare/When the dead leaves/As to mock the stupid/Like ghosts in <”（大意：这是 10 月 20 日/林中树木一片萧索/就如人的头发/变得灰白稀落/当枯叶/嘲笑那愚蠢的/像鬼魅在 < 字迹不清〉）。“Now the day has died a-way/And the clouds are cold & grey/And their shapes grow undefined”（大意：白昼已经逝去/云朵灰暗阴郁/形状变动不居）。罗吉斯注意到，“meeting branches”成为诗中“tangled boughs”（纠缠的枝干），“the dead

leaves"颠倒了位置出现在全诗第 2 行("the leaves dead",枯死的落叶),"like ghosts"用于"like ghosts from an enchanter fleeing"(有如鬼魅碰上了巫师,纷纷逃避)。[①]但是罗吉斯没有从宛如灰白稀落的头发的萧索树木理出或许不无意义的头绪。

众所周知,雪莱好写自己,授人以柄。他甚至在现实生活中投入自己编造的故事,演起来有声有色。[②]他自幼体弱多病,年纪轻轻就被医生诊断为患有绝症,将不久于人世。1815 年秋雪莱创作了自传意味相当浓重的长诗《阿拉斯特》,玛丽在该诗附注中写道,疾病使雪莱专注于一己的思想感情(《雪莱诗全集》,第 30 页),这是大致中肯的评价。玛丽未曾留意,雪莱还对早衰的形象抱有一种哀婉的同情乃至迷恋,稀落灰白的头发往往使他恻然产生认同感。[③]《阿拉斯特》中那位"情感纯真、才华不羁"的诗人和雪莱一样有肺病的症状("弱质、赤颊"),他"很想用黄花的鲜艳来点缀/他枯干的发"(原文第 412—413 行)。原来他蓬散的发是"被痛苦底秋季""摧枯"的,如今在秋风中唱着哀歌(原文第 248—250 行)。诗人又从"幽黑而寂静的泉水似乎看到/在几丝枯发间他灰暗的眼睛,/这有如心灵沉思地俯视墓穴时,/会看到自己的假象"(原文第 470—474 行,查良铮译文)。在《伊斯兰的起义》中,莱昂——雪莱自己诸多理想化的化身之一——就像那喀索斯爱恋自己水中的倒影般对着水面自鉴,悲叹自己早生华发(第 4 歌第 29 节);《阿萨耐斯王子》(未完成)一开头就写道,主人公为了无名的哀伤(哀伤对雪莱而言可口甜蜜,值得悉心培养:"我们最甜美的歌总是最为哀伤"))四处奔波,未及中年鬓毛已衰;在《心之灵》中,时间的废墟过早地压在"我"的心上,犹如白发覆盖在年青的额上(第 264—266 行);《生命的凯旋》第 182 至 188 行虽是写头发花白稀落的卢梭,鉴于雪莱好自比卢梭,那些诗行未尝不可当作雪莱的自我写照。雪莱的自画像名目繁多,

---

① 罗吉斯:《创作中的雪莱》(牛津,1956),第 222 页。

② 最耐人寻味的是雪莱于 1813 年 2 月 26 日晚在威尔士特列马多克地方自编自导自演的一幕受人暗算的戏。详见肯尼思·尼尔·卡麦隆:《青年雪莱》(伦敦,1951),第 205—214 页。

③ 参看诺拉·克鲁克和德立克·奎顿:《雪莱的靡靡之音》(剑桥,1986),第 10 章。本文受到该书的启发。据雪莱表兄弟梅德温记载,雪莱本人也早生华发。有的学者认为雪莱患有某种隐疾,恐与《心之灵》中坐在"蓝色的龙葵荫下"的女人相关。

稀疏变白的头发可作辨认的标记之一。

让我们回到1819年10月20日。当雪莱把树木的萧索比为头发稀落(参看《阿拉斯特》第532至536行)时,他是不是又一如既往不自觉地想到了自己,想到了自己的衰败和浪漫的死亡之旅?[①]在《西风颂》第1节雪莱明智地不让头发的意象直接出现;但那些树叶("重染疫疠的一群")——"黄的,黑的,灰的,红得像患肺痨"——有力地象征了衰败、疾病和死亡(参看《伊斯兰的起义》第1歌第29节),因此那秋风横扫落叶的场面以及随之而来的新生的主题不能说与雪莱本人的健康状况了无干系。在第2节雪莱一方面以头发("飘扬的头发"、"雷雨的卷发")比云,一方面又以"大地的枯叶"比云。考虑到10月20日的笔记上又以落发比枯叶,我们或者可以说流云、枯叶和头发三者在雪莱的创作意识的深处纠结在同一块毛坯里。他在该节第2行末尾用"shed"(脱落)一词(李维斯以为这词用来表示流云的动态不当)不光是为了韵脚的关系。这也许反映了酝酿《西风颂》的过程中较强的"败叶像枯发一般脱落"的潜意识。如果在前两节里诗人的影子若隐若现,在最后两节里雪莱本人大步登上了舞台的中心。在第4节他自比一片枯叶和流云[②],到了第5节,他终于慷慨豪迈地向西风发出呼唤:

> 把我当作你的竖琴吧,有如树林:
> 尽管我的叶落了,那有什么关系!

"我的叶"(my leaves)指的是什么?我们突然感悟到原来漂浮于字里行间的就是笔记里落叶/枯发的意象:雪莱愿以他脱落的枯发(理解为失去的健康的转意)为人类作出无私的供奉。倏忽间"我的叶"演化为吹落到世界上"我枯死的思想",它们将"促成新的生命"(在此"我枯死的思想"不等于"我的叶")。此时雪莱激昂地宣布,他的嘴唇将传出

---

① 雪莱好写衰败腐烂的景物,"尸骨场"(charnel)是他钟爱的词汇之一。参看马里奥·普拉兹:《浪漫的痛楚》,1933,新版(牛津,1970),第118页。也许白发、枯骨和墓穴一样都有哥特式的吸引力。

② 在名为悼念济慈的长诗《阿童尼》中,那踽踽独行者"羸弱如幽灵",他"有如风雨将息时最后的一片云"(查良铮译文)。这幽灵一般认为系雪莱本人。把诗中的"云"改为"落叶"意思大概差不多。

千年盛世的福音,他的话语将完成救世的伟业:“要是冬天/已经来了,西风呵,春日怎能遥远?”我们不知道雪莱将以什么迎来新世界:他的有如“流云”的“枯叶”?他的性解放理论(与实践)?他的素食主义?他对不具形体的柏拉图理念的挚爱?济慈比雪莱小 3 岁,但在同一年里他却写出了这样的文字:“只有极少数的人可以达到完全忘却利害的境界;也只有极少数的人可以不带杂念地舍己为人。多数‘造福人类的人’总有些好炫耀的动机来,损害他们的伟大——喜好些热闹场面。”[①]《西风颂》最后两节的诗行里是否留有这类“热闹场面”的痕迹?

写到这里,笔者感到几分惆怅,因为本文的结论是我们难以为《西风颂》第 2 节勾勒出一幅能以经验和常识把握的图画。李维斯不解雪莱的流云、枯叶与头发的意义,也许是事出有因。当然,一代又一代的学人会不断赋新意(解)于旧诗,对《西风颂》第 2 节的争论难有竟时,这应该算是雪莱的高明之处吧。

选自《外国文学评论》,1993 年第 1 期

---

① 济慈 1819 年 2 月 24 日至 5 月 3 日致乔治和乔治安娜·济慈信,周珏良译,《十九世纪英国诗人论诗》,刘若端编(北京,1984),第 186 页。

简·奥斯丁和她的代表作《傲慢与偏见》(节选)

朱 虹

《傲慢与偏见》是奥斯丁的代表作,也是她本人最喜爱的作品,作者说这是她的"宝贝儿"[①]——"轻快、明亮、光耀夺目"[②]。

《傲慢与偏见》完全超脱滑稽模拟形式,只有个别地方看出芳尼·勃尼的风靡一时的感伤小说《西西丽亚》(1782)的影子,《傲慢与偏见》书名本身得自《西西丽亚》中的一句话。《西西丽亚》以同名女主人公的命运为主线,描写了英国18世纪末上流社会的风俗人情。富商的女儿西西丽亚与贵族青年德沃乐相爱,但德沃乐夫人出于贵族偏见反对这门亲事,于是西西丽亚答应放弃德沃乐。为了恪守对长者的诺言,她一直克制、隐瞒自己的感情,甚至到了不近情理的地步。这就引起了许多误会与曲折,为西西丽亚本人招致了磨难,最后,困难一一排解,男女主人公圆满结合。小说的末尾有一句话说"整个这个不幸事件是傲慢与偏见的结果","傲慢与偏见"几个字用大号字体在同一页上重复出现。

显然,《西西丽亚》的故事给简·奥斯丁以启发——与西西丽亚、德沃乐一样,《傲慢与偏见》中的男女主人公伊丽莎白与达西之间也不是门当户对的,在男方也有长者的反对——达西的姨母德·包尔夫人,而且在达西与伊丽莎白之间同样由于傲慢与偏见也产生了许多误会与曲折。两部小说之间还有一些相似的场面和人物类型。

尽管《西西丽亚》不是完全没有动人的地方,但它最大的弱点在于,作者通过西西丽亚的命运不是从生活出发而是按照"高雅"社会的规范去描写人物风貌,因而显得矫揉造作。而《傲慢与偏见》对相似的题材做了完全不同的处理,远远超脱一般流行小说的趣味,也摆脱了滑稽模

① 《书信》,1813年1月29日。

② 《书信》,1813年2月4日。

仿的形式,在思想和艺术上达到它们不可企及的境界。

就在《西西丽亚》风靡一时、通俗的感伤小说泛滥成灾的时候,有见识的读者就看出《傲慢与偏见》的与众不同。安娜贝尔·米尔班克,即后来的拜伦夫人,在读过《傲慢与偏见》之后在一封信中说:"我刚读完小说《傲慢与偏见》,一部极好的作品。它不依赖一般小说通常采用的手法,没有水淹,没有火烧,没有脱缰的马,也没有叭儿狗、鹦鹉、丫环和女裁缝,更没有乔装奇遇。这真是我所读过的最可信的一部书。"①这话一针见血地道出了《傲慢与偏见》不同于一般流行小说的地方。

其实,单论情节,《傲慢与偏见》的故事概括起来,无非是班纳特一家5个女儿出嫁的故事,乍看起来似乎难免落入洋才子佳人的俗套。小说以班纳特太太处心积虑要嫁出女儿开始,以成功地嫁出3个告终,另外两个显然也有指望,班纳特太太的欢喜达到"精神错乱"的地步。

《傲慢与偏见》整个故事的结构围绕着女儿们婚事的起落而曲折地展开。一开始,彬格莱兄妹及朋友达西先生来到了班纳特家所在的浪博恩。大家心里唤起了希望,因为彬格莱显然爱上了大姐吉莱。但班纳特太太操之过急,言谈失体,反而吓退了彬格莱。正当班纳特一家的第一次希望被粉碎的时候,班纳特先生的表侄——将来要继承庄园的柯林斯牧师——为了对他们一家给予补偿,向二女儿伊丽莎白求婚,遭到拒绝。柯林斯转眼向他们邻村的卢卡斯小姐求婚。到此为止,班纳特太太的希望全部落空,眼看劲敌卢卡斯太太抢先把女儿嫁出去。

后来,当班纳特一家嫁女儿的前景十分暗淡的时候,傲慢的贵族青年达西情不自禁地向伊丽莎白吐露感情,正式求婚。伊丽莎白不客气地拒绝了他,事情好像到了绝境。然而这个局面恰恰将伊丽莎白对达西的误会与偏见暴露出来,并为他们之间解除误会终于和好,以及彬格莱与吉英的结合等一系列事件铺平了道路,促成了皆大欢喜的结局。因此,第34章的求婚与拒绝实际上是全书的高潮。

《傲慢与偏见》之所以成为《傲慢与偏见》,首先在于作者对它的特殊艺术处理。作者使用婚姻嫁娶、家庭风波的材料,创造了一个小小的艺术世界。由于表现的角度、叙述的语调、人物性格的塑造、材料的取舍、情节的处理等,全书被赋予了"轻快、明亮、光耀夺目"的喜剧气氛。

---

① 麦尔考姆·艾尔文:《拜伦夫人》,1962年美国版,第159页。

在《傲慢与偏见》中,通过一幕一幕的喜剧场面,正像作者自己说的,"智慧的伟力"和"对人性的透彻理解"得以施展,小说通篇"语言精湛",作者的描写则"变幻多姿而又恰如其分",全书"洋溢着机智幽默"。

《傲慢与偏见》第1章第一句话就定下了喜剧的调子——"凡是有钱的单身汉,总想娶位太太,这已成了一条举世公认的真理。"

"举世公认"吗?究竟哪些人公认呢?从这一章班纳特夫妇的对话中看来,显然,班纳特先生是不承认的。至于当事人——"有钱的单身汉"彬格莱,他自己怎样想似乎也无人过问,说到最后,所谓"举世公认"其实只是班纳特太太的一厢情愿。看她滔滔不绝地向丈夫报告彬格莱先生到来的消息——"一个有钱的单身汉!……真是女儿们的福气……"她已把未见过面的彬格莱攫为女儿的私有了。从这第一个著名的对话中可以看出,班纳特太太有点像堂吉诃德了,完全生活在自己的一个幻想的世界里,没有一点现实感。班纳特先生不答应去拜访彬格莱,却戏弄地对太太说:"我可以写封信给你带去。就说随便他挑中了我哪一个女儿,我都心甘情愿地答应他把她娶过去;不过我在信上得特别替小丽萃吹嘘几句。"[①]班纳特太太嫁女儿心切,竟跟丈夫争论起究竟该不该首先推荐丽萃,而丝毫未觉察到丈夫所建议的——由她携带丈夫的"许可证",率领5个女儿去征服尚未见过面的彬格莱先生的心——这是多么可笑的景象!

就这样,奥斯丁一开始就把我们带入一个喜剧世界。正如她的女主人公伊丽莎白"个性活泼调皮,遇到任何可笑的事情都会感到兴趣"[②]一样,奥斯丁也是处处看出世事世人的愚蠢可笑,从中发掘无穷的兴味。以第一章班纳特太太的一番表演为例,可以看出,《傲慢与偏见》中的笑料正是来自人物的"愚蠢,满脑子错觉和自相矛盾"[③]。这里所涉及的不是理想与现实的矛盾——那往往是悲剧的材料——而是一厢情愿的自我欺骗与现实的矛盾。这在奥斯丁笔下是绝妙的喜剧材料。

《傲慢与偏见》中"糊涂、满脑子错觉和自相矛盾"的典范要算柯林

---

① 简・奥斯丁:《傲慢与偏见》,张玲、张扬译,北京:人民文学出版社,1993年,第3页。以下凡引用该作品,均出自同一译本。

② 同上书,第3页。

③ A・C・布拉德里:《简・奥斯丁论》,收入《杂谈集》,1929年。

斯牧师了。与班纳特太太又有不同,他这个主观主义者生活在对自己的妄自尊大的幻觉中。他盲目自信、装腔作势、扮演着想象中的角色,但同时对贵族德·包尔夫人又是那样地自卑自贱,两下里对比,十分滑稽。他居高临下,像施舍好处的恩人似的宣布自己准备娶班纳特家的一个女儿,以弥补因继承其财产而对其一家的损害。他首先确定以大姐吉英为目标,班纳特太太暗示吉英已有所属,于是"柯林斯撇开吉英不谈,改选伊丽莎白,一下子就选定了——就在班纳特太太拨火的那一刹那之间选定的"①。柯林斯先生向伊丽莎白求婚的一场戏是英国小说中脍炙人口的名篇。试想,没有容得伊丽莎白开口,柯林斯牧师一口气向伊丽莎白表白了他决定结婚的理由——其中之一是为取悦于他的恩主德·包尔夫人——直到保证"我们结婚以后,我决不会说一句小气话"!最妙的还在于,出了客厅,柯林斯牧师与班纳特太太相会的场面。尽管伊丽莎白用最明白的语言拒绝了他,可是柯林斯认定"这不过是妇女照例说说罢了",而班纳特太太更不可想象哪个女儿胆敢违拗她那"举世公认的真理",拒绝求婚者。于是这两个执迷不悟的愚人就互相祝贺起来。这不是幻觉与现实的绝妙喜剧性对比吗?奥斯丁的同代人、惠特利曾含蓄地说"善于描写蠢人的人本身绝不蠢"②。的确,这些滑稽场面难道不正流露了作者的绝顶聪明和"对人性的透彻理解"吗?

19世纪著名学者、批评家乔治·亨利·路易斯曾指出:"如果说,用最简洁的手段达到最真实的表现可称为艺术的最高成就,那么,奥斯丁的艺术卓越无比,超过她所有的竞争者。"③"最简洁的手段",在奥斯丁首先是戏剧化的手法,正如路易斯所说"她掌握了戏剧手法这门难得的、困难的艺术;她不是告诉我们人物如何如何,她把人物摆在我们面前,让他(她)们自己表演"。前文列举的《傲慢与偏见》中第1章中班纳特夫妇之间的一幕便是戏剧手法的精采的一例。通过他们自己的"表演",这对夫妇的性格、相互关系以及故事的核心与主要矛盾暴露无遗。至于柯林斯牧师,奥斯丁则是要他通过一封来信亮相的,通过他那笨拙、累赘而又装腔作势的文风把整个的人活托出来,如见其人,如闻

---

① 简·奥斯丁:《傲慢与偏见》,第85页。

② 引自詹姆士·爱德华、奥斯丁·李:《回忆录》。

③ 《论简·奥斯丁的小说》,1859年。

其声。作者有时也在一旁略加评点。《傲慢与偏见》是一部语言艺术的杰作,作者好像在做客观叙述,却往往在字里行间调皮地流露出讽刺揶揄,有时尖刻、甚至恶毒。如对彬格莱的两个自私、虚伪而又冷酷的姐妹,奥斯丁在描写了她们的衣饰、派头之后只用一个词组给她们下定义——“优等女人”,好像在品马。

总之,要抓住《傲慢与偏见》的真正的倾向,就不能丢下作者在语言、语调上的用心而只看情节。再以书中一个最不起眼的人物——彬格莱的姐夫霍斯特先生的描写为例。奥斯丁对他的第一次介绍貌似客观——“只不过像个绅士”,一句话不仅勾勒出这个人物的仪表而且掏出了他那空虚的灵魂。霍斯特后来几次在小说里露面,不是躺在沙发上睡觉,就是等着开饭,要么就是饭后吵着要玩牌。他在全书中露面不超过5次,作者在他身上用的笔墨不超过200字,可是一个饱食终日的食客的形象跃然纸上。“只不过”这样最普通的词语渗透着作者对他和他的族类的无限轻蔑与嘲讽。乔治·亨利·路易斯曾出人意外而又深刻地称奥斯丁的散文为“大胆的散文”。他说“大胆,在于其不露痕迹的真实”,确是说到点上。《傲慢与偏见》中弥漫全篇的喜剧性的嘲讽正是通过这些用得大胆的词语透露出来。

伊丽莎白是《傲慢与偏见》中的女主人公,作者自己心爱的人物。奥斯丁曾说:“我承认,她是出现在文学中的最可爱的人物,谁要是不喜欢她,我可不答应。”①

在《傲慢与偏见》全书中,应该承认,伊丽莎白是最出众的人物,与姊妹们相比,她最聪明、活泼、大方;与势利眼的彬格莱小姐相比,她有人格的尊严、精神上的优越;在她所处的那个充满了愚人的世界中,她是唯一“有理性的人”②,作者赋予她以迷人的光彩,达西情不自禁地爱上了她。

伊丽莎白与达西之间既互相吸引又互相对立的微妙关系不由得令人想起莎士比亚的《捕风捉影》中的贝特丽丝与班奈狄克特那一对青年男女。他们都是在逗嘴当中互相试探着,终于在一种优越的意识上达到了互相了解和感情上的一致。

---

① 《书信》,1813年1月29日。

② 简·奥斯丁:《傲慢与偏见》,第127页。

这一对男女主人公,达西的处理有时显得牵强,好像完全服从故事发展的需要;伊丽莎白却描写得生龙活虎,确实在小说中处于中心地位,她的活泼机智给全书带来了生气,其他人物的滑稽可笑往往是通过她的眼睛看出的。无论是对可笑的柯林斯牧师还是对可恶的彬格莱小姐,读者的情绪也总是随着她的感受而起伏变化,在这个意义上,伊丽莎白是作者的代言人,书中的中心人物。

伊丽莎白拒绝了达西的求婚,尽管这门亲事会给她带来许多好处,这要算是女性人格独立的一种表现吧。然而它还不同于简·爱之于罗切斯特的独立。我们不能忘记,简·爱发现自己受了欺骗,不能跟罗切斯特正式结婚,便毅然出走,而伊丽莎白对达西的拒绝是建筑在偏见上。所以会产生这种偏见,完全是由于伊丽莎白自己糊涂,听了骗子韦翰的谗言。读者不难发现,韦翰滔滔不绝向伊丽莎白灌输的对达西的诽谤其实破绽百出,只不过伊丽莎白被他的表面上的潇洒风度所吸引,解除了精神警戒,上当了。伊丽莎白拒绝了达西的求婚,振振有词地将他指责了一番,但在达西的一封信之后,她的全部"指控"都证明是无中生有,成了对自己的讽刺。她后来不得不承认自己"盲目、偏心眼儿、有成见、荒唐"。由此可见,伊丽莎白不是一般意义上的新女性的形象,何况她在婚姻问题上的平等观念也是有很大局限性的。例如,她毫无畏惧地顶撞德·包尔夫人,令人拍手称快,可是,仔细回味,伊丽莎白的立足点不过是"你姨侄[指达西]是个绅士,我是绅士的女儿,我们正是旗鼓相当"①。

在伊丽莎白形象的塑造上,求婚这个情节的意义更在于使得全书中这个最敏感、到处嘲笑别人的"智者"一时间成了"愚人"。这种意想不到的多层次的处理正显示了作者的一番匠心。在《傲慢与偏见》的喜剧世界里,伊丽莎白的碰壁好像是生活本身跟她开的一个玩笑,好像人人都难免被生活的现实所嘲弄,显出连自己都觉察不到的滑稽可笑或愚蠢的一面。而这种处理,实际上也体现了作者对生活的理解与评价。伊丽莎白这个聪明人被愚弄、闹笑话,比柯林斯的丑态更有力地提出了一个严肃的问题:人的自我认识问题。无论是聪明绝顶的伊丽莎白还是迂腐可笑的柯林斯都不能如实地认识自己,这不是很有趣的、令人思

---

① 简·奥斯丁:《傲慢与偏见》,第395页。

考的现象吗? 近代西方文艺每每提出这个问题——人的自我认识、自我发现,而奥斯丁早在 18、19 世纪之交就以喜剧形式提了出来。正如美国批评家特里林在他的文艺批评名篇《〈爱玛〉与奥斯丁的传说》一文中所写的:"简・奥斯丁,尽管她保守、守旧,却看出了伴随民主社会的建立而发生的深刻心理变化的性质——她意识到个人的心理负担;她理解有意识地给自己下定义和自我批评的新的必要性、对现实做个人的判断的必要性。而没有一个现实像关于个人的现实那样更使现代人感到没有把握和焦虑不安。"①说来像个似是而非的公式,在这个意义上,伊丽莎白的形象主要不是新女权主义者的模型,而是关于人的自我认识的一个探索。同样,伊丽莎白的碰壁和奥斯丁小说中其他类似的处理还说明,西方小说中完美的正面主人公传统也从奥斯丁开始彻底打破了。这一打破跟当前西方文艺中对人物的处理、特别是"反英雄"的形象,是息息相通的。这再次说明,在许多我们没有充分意识到的方面,奥斯丁都是开拓者。②

伊丽莎白不是女权主义者的代表,但这不排斥《傲慢与偏见》在许多方面反映了妇女的婚姻和出路问题。班纳特太太对伊丽莎白拒绝柯林斯的求婚非常气恼,说"如果你一碰到人家求婚,就像这样拒绝,那你一生一世都休想弄到一个丈夫,瞧你爸爸去世以后,还有谁来养你" ③。由她这样说出来,未免粗俗,但归根结蒂,是大实话。《傲慢与偏见》,尽管是通过喜剧场面,仍然反映了这样一个令人不愉快的现实:"大凡家境不好而又受过相当教育的青年女子,总是把结婚当作仅有的一条体面的退路。尽管结婚并不一定叫人幸福,但总算给她自己安排了一个最可靠的储藏室,日后不致挨冻受饥。" ④伊丽莎白的好友夏绿蒂几天的功夫决定嫁给柯林斯牧师,看来荒唐可笑,其实也不无她的苦衷。

妇女必须结婚才有生活保障,可是依当时的社会习俗,她在婚姻问题上又处于被动地位,一般来说,只能等待"有钱的单身汉"来求婚,如果主动表示感情则被认为有失体统。在这个意义上,正如研究妇女文

---

① 莱昂奈尔・特里林:《文化之外》论文集。

② 顺便可以指出,奥斯丁遗稿中有一个滑稽的"小说梗概",其中用了"反英雄"一词。

③ 简・奥斯丁:《傲慢与偏见》,第 132 页。

④ 同上书,第 143 页。

学的奥尔巴赫所说的那样,整个《傲慢与偏见》是“一部等待的故事”[①]。做母亲的等着年轻人的到来,做女儿的等着求婚者。班纳特家的大姐吉英偷偷爱着彬格莱,不敢表露,只能默默等待,而彬格莱在感情上又是那样没有定见,几次反复,听从朋友达西的摆布。彬格莱小姐自以为与达西匹配,情愿相许,但除略施小计以外,也只能等待。就是大胆泼辣的伊丽莎白在拒绝了达西之后发现自己是爱上了他,照样还是不敢表露感情,也只能等待。班纳特家的小女儿里迪雅不肯等待,竟失足了,与人私奔。总之,关于妇女在当时社会的屈辱地位,《傲慢与偏见》中有许多透露,所不同的是,它是用喜剧形式表现出来。正如A·C·布拉德雷在分析奥斯丁的幽默时所说的,人们的“糊涂、满脑子错觉和自相矛盾”之所以使奥斯丁感到乐趣,有时不为什么,就为那笑料本身;有时行动的后果,可能是严重的,而同时又是滑稽的,在后一种情况下,它们就会产生喜剧的材料……”里迪雅的私奔是一个典型的例子。

里迪雅与韦翰私奔是使全家丢丑的一场大祸。可是班纳特一家,无论是糊涂的班纳特太太还是明智的吉英、伊丽莎白等姊妹,都一致主张必须促使他们正式结婚,以挽回面子,否则就是社交上的自杀。这不是典型的易卜生式问题剧的材料吗?可是在奥斯丁笔下,里迪雅私奔的插曲,一方面在故事的发展中成了把伊丽莎白与达西终于联结起来的一个环节,另一方面,从班纳特太太的角度又做了喜剧性的处理。且看在里迪雅出走后,班纳特太太担心女儿的下落,又为女儿结婚没有新嫁衣而烦恼,两种感情交织,轮番地受折磨,犹如阿巴贡哭天喊地,一面哭金钱,一面叫女儿,只能引人发笑。而里迪雅婚姻的不幸后果不属于喜剧世界的范围,作者就不去涉及。再如,伊丽莎白拒绝柯林斯牧师的求婚,结果这位“有钱的单身汉”转眼被邻村卢卡斯家的女儿抢了去。班纳特太太在这一打击之下病倒了——至少她自己觉得是病了,与其说为女儿的出路担心,倒不如说是为自己受了挫折。正在这时,她的兄弟媳妇来探望,使她转悲为喜,用她自己的话说:“你来得正是时候,给了我极大的安慰,我非常喜欢听你讲的那些——关于长袖子时兴起来的消息。”[②]试想,始而悲叹女儿嫁不出去,转而从长袖子的时兴得到安

---

① 尼娜·奥尔巴赫:《妇女社团》。

② 简·奥斯丁:《傲慢与偏见》,第161页。

慰！这种从不协调中产生的笑料在《傲慢与偏见》中比比皆是，说明它贯穿始终的喜剧性特点。

《傲慢与偏见》还是妙趣横生的风俗画面。作者通过许多生动细节，描写当时的社会习俗，妇女出路和婚姻问题只不过是其中的一个方面。全书洋溢着喜剧气氛，但又建筑在坚实的社会生活的土地上，人物形象不是仙人仙子，他们的存在都扎根于现实，而且可以用精确的数字表现出来。彬格莱财产的来源和数目是确定他在人们心目中地位的主要根据。就是那位看来脚踏云端飘飘然的柯林斯牧师也不糊涂，不曾忘记他作为牧师的职责首先是"得制订什一税的条例，既要订得于自己有利，又要不侵犯施主的利益……"至于《傲慢与偏见》中的主要角色班纳特一家，他们的烦恼也是根植于恼人的数目字——班纳特先生的年进两千镑的产业要传给表侄，他的妻子不善理财，他们没有积蓄。他们的5个女儿在母亲身后每人可分得年息4厘的1000镑的现款作为嫁妆，别无其他。她们的姨夫在镇上当律师，而舅舅在伦敦经商"住在齐普赛，眼睛看得见自己的仓库"。班纳特一家，正如伊丽莎白说的，可以算是绅士家庭。可是，另一方面，他们的经济情况，特别是母系方面的这些"不体面"的亲戚，又使他们在上流社会低人一等，照达西所说，"她们倘使想嫁给有地位的男人，机会可就大大减少了"①。可见班纳特太太嫁女儿的忧虑，尽管表现得可笑，但还不是出于个人癖好，而是有现实根据的。在这个意义上，《傲慢与偏见》的世界里，人们又都是从物质现实出发来思考和行动的。达西的表弟费兹威廉上校对伊丽莎白倾心，但又坦率承认像他那样没有财产的人是不能凭感情用事的。事实上，只有达西那样的有产者才能任凭感情所驱去选定配偶而不为金钱考虑所左右。总之，正如一位评论家开玩笑说的，"在这部小说里，就是李嘉图也不会比简·奥斯工更意识到金钱的作用。"②

在《傲慢与偏见》的喜剧世界里，人们的一言一行往往都微妙地反映了现实社会关系和阶级心理。如上所述，柯林斯牧师对达西和他的姨母德·包尔夫人的可笑的趋奉，生动地反映了贵族在农村依然占据

---

① 简·奥斯丁：《傲慢与偏见》，第42页。

② 莱贝·科施包姆：《〈傲慢与偏见〉中的世界》，收入《英国小说论集》，编者查尔斯·夏皮罗，1970年美国版，第71—72页。

的地位、权势以及教会对他们的攀附。再看卢卡斯这位商人出身的“爵士”,他被邀到德·包尔夫人家里去作客,席间顾不上吃喝,“只顾把一桩桩轶事和一个个贵人的名字装进脑子里去”[①],以便向外人炫耀,一幅贵人迷的画像跃然纸上!在《傲慢与偏见》的世界里,更值是注意的还有生意人地位的上升:彬格莱的财产就是他父亲做买卖赚来的,而开始被贱视的买卖人加地纳先生——伊丽莎白的舅舅,后来不是与达西平起平坐吗?生意人地位的上升决定了新的社交规范,譬如,与炫耀庄园收入的贵族相反,发了财的生意人避而不谈钱财。傲慢的彬格莱小姐就回避家财的来源,只有缺乏教养的柯林斯才会在求婚时一一数点自己的收入,或像班纳特太太那样津津乐道地计算着未来女婿的钱财。总之,逐渐形成的新的社交规范——譬如有教养的人可以谈什么和不可以谈什么这些无形的法规——曲折微妙地反映了社会的发展和阶级结构的变化,所有这一切都在《傲慢与偏见》的说笑中有生动细致的描写。就是构成《傲慢与偏见》故事核心的“傲慢”与“偏见”本身都是富有社会含义的。

“傲慢”不必说了,显而易见是阶级心理的反映,就是那“偏见”也带有阶级烙印。在达西与韦翰关系的真相揭开以后,伊丽莎白为自己长期以来的偏见不仅十分抱歉,而且感到无比羞愧。为什么羞愧?根据贵族阶级的行为准则——“位高任重”(noblesse oblige)——高尚的人是不屑于为自己的行为辩解的,只有“小人”才会像韦翰那样滔滔不绝地洗刷自己,指责他人。因此,伊丽莎白仅凭这一点就应该判断韦翰的真伪,而伊丽莎白竟相信了他,这就暴露她本人对真正的教养的无知,她怎么会不感到羞愧呢?在这种描写中,作者的用心是何等的细微和巧妙!

《傲慢与偏见》这个关于五个女儿出嫁的故事能够远远超脱通俗小说的格调而具有吸引人的思想、艺术力量,归根结蒂在于弥漫全书的反讽的基调,这是奥斯丁笔下喜剧性的精髓。

这个反讽不仅见于个别人物的喜剧性格(如班纳特太太与柯林斯牧师),不仅见于对情节的喜剧性处理,也不是完全依赖于作者揶揄讽刺的语调,而是融会在整个故事的构思里,是作者对生活的理解和评价

---

① 简·奥斯丁:《傲慢与偏见》,第 191 页。

的表现。在《傲慢与偏见》的艺术世界里,生活总是比人们想象的要复杂些,使人们意外地碰壁。“天地间有多少事情是在你的哲学的梦想之外的”①难道一定是悲剧的命题吗?奥斯丁就做了喜剧性的处理。

整个《傲慢与偏见》的故事都是建筑在人物的主观臆想和现实相左的基础上。“傲慢”的达西最早断定,班纳特一家的女儿“倘使想嫁给有地位的男人”机会不多,后来的事实竟发展成由他自己娶了班纳特家的女儿,还捎带上他深恶痛绝的骗子韦翰为连襟。伊丽莎白呢,振振有词地指责达西,断然拒绝了他的求婚,后来的事实证明这一“壮举”是建立在偏见的基础上,她本人还发现自己是爱上了达西的。咖苔琳·德·包尔夫人要在摇篮里扼杀达西与伊丽莎白的感情,亲自出马,进行威胁恫吓,而恰恰是她的这次出动为这两个默默相恋的人通了信息,给他们搭了桥,促成了他们的结合。伊丽莎白调皮地总结说:“咖苔琳夫人倒帮了极大的忙,她自己也应该高兴,因为她喜欢帮人家的忙。”② 现实本身就这样对人们的判断、愿望和行动搞恶作剧、进行捉弄,暗示着人们的认识和能力的局限。在这个意义上,《傲慢与偏见》的喜剧世界是只“愚人船”,人们各自裹在自己的主观里,盲目地驶去,不能真正认识和作用于客观世界。这正是奥斯丁的小说的嘲讽的基础,也是作品中情趣的来源。作为读者,我们像是无所不见的上帝,俯瞰着这愚人世界,“时刻意识到事情的真相和它们对戏中人呈现的侧面之间那种有趣差别。”③顺便指出,在这点上,奥斯丁不又是当代西方文学中这一重要主题的先声吗?

《傲慢与偏见》的嘲讽不仅针对书中的“愚人”,也不仅包括“智者”,而是贯穿于全书的构思,属于作品的质地本身而不是外加的成分。小说以班纳特太太一门心思嫁女儿开始,她笑话百出,是笃定的反面人物、嘲讽的对象了,我们被作者牵着,对她和她那“举世公认的真理”尽情嘲笑。可是临了,小说的发展竟以班纳特太太那条“举世公认的真理”的全面兑现而告终!果然“有钱的单身汉总要娶位太太”——彬格莱娶了吉英,达西娶了伊丽莎白,柯林斯牧师娶了夏绿蒂……我们始而

① 莎士比亚:《哈姆莱特》。

② 简·奥斯丁:《傲慢与偏见》,第425页。

③ 布拉德里:《奥斯丁论》,收入《杂谈集》,1929年伦敦版。

嘲笑班纳特太太,最后不得不承认她全对啦,我们的优越感被戳破。荒谬可笑的一厢情愿和举世公认的真理可以互相转化,奥斯丁把世事的荒唐、矛盾、可笑都摆在读者面前,不做武断的结论,也超越了一般意义上的道德是非的判断,却表现了深刻的对生活的思考。读者最后恍然大悟,全书中被嘲笑最多的人,最后被证明是最正确的。在这样处理的时候,奥斯丁竟不惜嘲笑自己了。

选自朱虹:《英国小说的黄金时代》
北京:中国社会科学出版社,1997年

坐在窗台上的简·爱

韩敏中

《简·爱》中有一些著名的宣言式段落。女主人公简·爱登上桑菲尔德庄园楼顶平台,远眺田野、小山,向往火热喧闹的生活,不甘囿于"做布丁、织袜子、弹钢琴、绣袋子"的女子角色(第12章)[①],那一长段袒露心迹的话很像女权主义宣言;她对罗切斯特喊出"是我的心灵在对你的心灵说话……我们是平等的"(第23章),亦可看作一个无财富无地位甚至无姿色的孤女在对不平等的社会宣战。由于小说语言十分接近日常用语,阅读者自然首先会注意到作品"说了什么"。但是,作为书写符号之集合的小说文本中,还有许多其他因素,如火与冰的意象、梦魇、幻觉、歌谣、绘画、字谜等等。它们和宣言式段落一样,自然地织入小说的语言流程,因此有权要求受到平等对待。有些因素可能强化宣言所表达的意思,并给人以美感,也可能与宣言形成潜在冲突,甚至推翻之,从而使作品意义更加复杂、隐晦。

事实上,即使是"宣言",其含义也未必如一眼看去那么直露明了。就以本文开头提到的一段话来说,简登上庄园楼顶后所发的第一声感慨可直译为:"这时我希望我的视力能穿越那界限;能及到曾听说而未眼见的充满活力的喧闹的世界、城镇、地区……"(第110页)引文中的"视力",原文为"power of vision",但"vision"有视力、视界、洞察力、幻想、美景等多层意思,"power"也可以指动力、能力、力量、权力等。因为原文中"视力"之后有两个定语从句,它的所指似乎很明确:简想看到山那边、目力或视力所及范围之外的世界;正是分号后第二个定语从句很具体地表达的意思,和下面的"做布丁、织袜子"等文字相呼应,表达了

---

① 本文中《简·爱》引文均译自世界古典名著丛书版《简·爱》(牛津大学1981年版)。该版采用小说1847年10月初版时3卷本形式,但为方便起见,引文后只注明按统一顺序排列的章节号。

简不甘囿于家庭的心情。这样的读法,就是把第二个定语从句看作对第一个定语从句("超越那界限")的具体解释。然而,小说中的简并未跳出家庭;相反,她从没有家庭到建立了自己的家庭,极其愉快地担当起照顾残疾丈夫的天职。她想"占有"[①]外部世界的欲望是通过占有一个见过大世面、阅历丰富的男子而象征性地实现的。这一来,那声感慨又多了些别的意思。综观全文,简希望的,不只是扩大直指的视界,而是获得认识、感悟力,心灵的洞察力,穿透障碍的力,超越现实时空的力,想象力,甚至还有其他。她想"穿越"的"界限"也不只是山和地平线,甚至不只是一般意义上的社会角色了,而"power"也兼有能力、力量甚至权力的含义。这样读来,分号后的第二个定语从句便不像对"穿越界限"的进一步解释,倒像是对一种极高目标的限定、约束抑或修正,甚至掩饰。喻意层面上的"视力"在《简·爱》中居有重要地位,而对这种视力的限定、约束、修正、掩饰也有特殊的意思,这正是本文的论题。笔者首先希望引起注意的,是小说中反复出现的一个形象——坐在窗台上的简·爱。

小说一开始,小简·爱就独自蜷缩在阴冷的早餐室窗台上,因为专横的舅母不准她与表兄妹在客厅中共享炉边乐。后来,桑菲尔德庄园的客厅里,绅士淑女在寻欢作乐,奉主人罗切斯特之命到场的简则知趣地退避到窗台边,坐在那半掩的窗帘的阴影中(第17章)。

简似乎不得不坐在那里,因为她不属于客厅。窗台是个幽昧的去处,在房间的边缘而非中心,是"内"与"外"的交接处,这正与简模糊不明的社会身份相契:她似乎是所寄居的家庭中的一员,却总被排斥在家庭圈外;她不是仆人,却更算不得主人(里德家的仆人认为她甚至不如奴仆,因为她只不过是个"吃白食"的)。

但是,窗台自有它提供的乐趣。10岁的简自我放逐到窗台上,手捧鸟类史,肉眼所见的文字、图画,连同窗玻璃这隐喻的"眼"所展示的萧瑟的冬日景象,在简的心灵之"眼"中化作了北极的一片凄迷的死白世界。想象所开辟的心理空间使简大大超越了红色帘幔和窗玻璃之间的窄小天地,也超越了逼仄的社会空间。简在这僻静、安全的一隅,尝到

① "possess"(占有)及各种有关形式在《简·爱》中出现频率很高。

了创造的极度快乐。[①]

安全吗？不，红帘幔一掀而开，她尝到了表兄的拳头，并只因还手自卫而遭惩罚。看来想象并不万能，自有"窗台"对她画地为牢：她没有去遥远的北疆，而一直待在那无"地位"的位置上。于是，窗台又成了想象与现实的交叉点。它既意指扩张，导向外部广袤无垠的世界，又意指限制，将人牢牢束缚在社会角色中。

想象真的如此无力？请再看第 17 章。简坐在桑菲尔德客厅的窗台上，观察并报告着眼前贵夫人小姐的言行表情。表面上简成了英格兰姆们饭后茶余恶语中伤的对象，可是简对英格兰姆言行的叙述本身却再现了一个冷酷、傲岸、空虚的贵族小姐。她对简的无端中伤扭曲了自己的相貌美，暴露了灵魂丑；在读者的心目中，简却因此反劣势为优势，反受辱姿态为置对手于耻辱地位，击败了情敌。如果说，此刻简实现了对自己卑微地位的超越，这与她占据着暗处，而将英格兰姆置于"曝光"位置有很大关系。

第 17 章中有 7 处提到简仔细地选择好一个能被遮挡住的窗台或其他幽暗之处，以使自己"在帘子的遮蔽下，能看清周围而又不被人察觉"（第 168 页，"screened by the curtain, I could see without being seen"）。其他如第 18、20、24、35、36 等各章也多次提到简选择一个她能看清周围而又不让人发现她的位置，重复之多绝非偶然。看来；简并非只是被势利社会排挤到"边缘"。窗台实在是简心爱的位置，坐到窗台上去，半掩在窗帘后，已成为简本能的也是象征性的占位；坐在窗台上，是简的典型姿态。

事实上，窗台正因处于"边缘"，幽暗，不为人注意，才成为具有威慑力的位置。简在暗处警觉地"看"，显然不仅是运用直指意义上的视觉，而更是在用一种延伸了的视觉，一种隐喻的知觉力。简的优势在于她由"视"，而"知"，从而产生"力"。英格兰姆身处灯光璀璨的中心，反是"盲人"，被曝了光还全然不知已被暗中盯着她的那双眼永远钉在了耻辱柱上。

---

① 关于窗与想象力的关系，参看凯丝琳·提洛逊，(Kathleen Tillotson)的《十九世纪四十年代的小说》(牛津，1954 年)，第 300 页。有不少批评家论及鸟类史引起的小简·爱的想象同她后来所作的画和所做的梦之间的联系。

简并非总能受到窗帘的遮护。第19章中,她就被逼入了曝光位置。装扮成吉卜赛算命婆的罗切斯特用“帽沿半遮着脸”,拨弄炉火,火光“只将[老太婆]的脸投入更浓的阴影,却照亮了[简]的脸”(第200页)。阴影和伪装掩护着罗切斯特,使他能从容地审视简,用平时不便使用的直露语言频频进击,以期攻占简的内心世界。简则如坠迷雾,若不是“几乎一开始就有所防范”,她一定会被伪装的老太婆“引出来——或者拖进去”,受到伤害,丧失自我(第205、204页)。

一个躲在暗处,一个在亮处;一个遮掩,在面具后,一个几乎完全暴露——这场算命戏中罗切斯特和简各自的“位置”便是在桑弗尔德庄园期间两人全部关系的缩影。

罗切斯特爱简的纯洁,或说她的不谙世事,因为那与他妻子的“荒淫无度”适成对比。[①] 但罗切斯特怕的恰也是简的纯洁。他陷入了悖论。他生恐攻破她的纯洁,深知得到对方的爱就意味着毁灭她的纯洁——使她破身,夺走处女的贞洁;使她堕入非法婚姻,在社会上蒙受不名誉。乔装算命婆而又无法把假面戏演到底,暗示了良心的自责和欺骗之困难。但与之矛盾的是,他又生恐攻不破她的纯洁。他多次把简比作“烈性而又美丽的”笼中鸟,囚禁鸟的牢笼坚不可摧,然而一旦砸碎笼子,鸟却会飞向自由(第27章)。[②]对简的纯洁的畏惧,尤其是担心自己无能而摧不垮简的纯洁,产生了欺骗的绝对必要,于是也就有了标志着他俩爱情发展成熟的数次冗长而奇特的谈话。

在这些长谈中,他们以各种方式宣称双方在精神上的平等关系,但是记录谈话的文字却又不动声色地否定了这种平等关系。罗切斯特尽管始终在(对自己,尤其对简)具体论证他企图绕过法律、娶简为妻的做法的合理性,但他从不挑明话题,只一味地用抽象、模糊的言辞,泛泛而论的语气,好比一次次地装扮着算命婆的角色,使简坠入五里云雾。同时,他又声东击西,抛出英格兰姆这个假目标,诱使简把财富容貌等世俗婚姻条件看作对自己幸福的主要威胁,而对庄园的真正秘密放松警

---

① 关于罗切斯特的疯妻,见吉尔伯特和古芭合著的《阁楼上的疯女人》(耶鲁大学1979年版)第336—371页。笔者对该文的介绍《女权主义文评,〈疯女人〉和〈简·爱〉》载《外国文学研究》1988年第1期。

② 事实上,绝望中的罗切斯特使用了明显的施虐语言:“我用指头就能把她压弯,可把她压弯、拔起、碾碎了,又有什么用呢?”(第322页)。

惕,以便他出其不意地"捕获"那笼中的精灵。事实上,他差一点得手。如是,罗切斯特从一开始就把简逼入了劣势地位。他的优势不只在于拥有财富地位以及令简钦羡的丰富阅历,而更在于他利用这些占据了"暗处",戴上了面纱,使简无法看清他,而简则被他置于曝光地位,他便可时时处处对她进行全方位的审视。用他自己的话来说,"我对你进行观察——我自己没被发现"(第27章,317页)。对罗切斯特来说,"视"即"知","知"即力量,亦即权力。

小说文本毫不掩饰简在曝光地位所感到的焦虑。从一开始,罗切斯特那些不知所云的言谈就如庄园顶楼阴森的笑声以及后来假算命婆谜一般的语言一样,使她惶恐:"我实在不懂您的意思。我没法再同您谈下去了,因为那已非我力所能及。"(第14章)"非我力所能及"(out of my depth)在英文中的第一义恰恰是"(水)深得淹没了我",从而揭示了简可能仅朦胧意识到的自我所面临的威胁。保存自我的焦虑唤起了警觉,简转而寻求神明的祐护。于是,这位本来并不以敬神为乐的激情女子也用抽象、无确指的言辞,泛泛而论的口气,并不令人信服地向罗切斯特讲授起上帝之道来:"凡人难免一错","越过人的同类而向上祈求改过的力量、复原的慰藉吧"(第14章、20章等)。即使在表达对罗切斯特的爱和忠诚时,她的嘴边也总挂着一个起限制作用的定语从句:"我会在一切正确的事情上服从你"。简·爱仿佛又躲到了窗台上,一条不为肉眼所见的圣帘将她的心灵遮得严严实实。藉助于全视、全知、全能的上帝的简,仿佛得到了广义的或延伸的"视力",看破了罗切斯特的"伪装"。当庄园的秘密大白于天下时,她毅然出走了。只有在一切意义上成为与罗切斯特"平等的人"时,简才会回到他的身边。

可以说,在桑菲尔德庄园期间,罗切斯特攻,简则守;前者持箭,欲摧毁对方的纯洁,达到与之无条件的结合;后者举盾,护卫自我,只同意有条件的结合。简的出走说明,在这场力量和心智的较量中,赢家是处于守势的简。

用战场上敌我对峙的语言来描述一场寻求平等关系的恋爱,这绝

非笔者的发明。[1] 对“看”以及因此拥有的操纵对方的力量和权力均有高度自觉意识的双方,在相爱时必然构成一种张力。但必须注意的是,简往往以被侮辱被损害者的姿态掩盖了咄咄逼人的进攻性行为。英格兰姆一例已清楚地说明这个问题,此处不再重复。

一般说来,简很得体地、进退有度地“操纵”着罗切斯特,用节制的不恭顺激起他对她无穷的兴趣。但是,简的爱心又常常通过火、箭等武器的使用,杀伤、致害等高度修辞化的语言表达出来,致使“爱”竟很接近甚至混同于“恨”了。简的修辞化话语指向了她心理上受虐与施虐两个极端。

早在第 8 章中,简就用受虐狂式的语言向海伦表示,为得到她挚爱的人的好感,“我会心甘情愿地任人把我的胳膊折断,让一头公牛掀翻我,或者站在一头乱踢乱蹬的马身后,任它的蹄子飞向我的胸脯……”但是,把情人伸向她的手“狠命地紧紧掐住,再把那挤压得红红的手掷还给他”(第 24 章),就不是受虐,而是带着施虐倾向了。罗切斯特那只在隐喻意义上“抓住了〔简的〕要害部位”的“火烫的烙铁般的手”(第 27 章),因其决意进行性冒犯并全面操纵她而必须致残;那双视力过人、洞透她的眼睛也必须失明。

简用马太福音书的语言——“你应当由你自己下手挖出你的右眼;你自己砍去你的右手”——激励自己痛下决心离开罗切斯特的话(第 27 章),恐怕并非纯因巧合而应验到了罗切斯特的身上。[2] 一年后,简又回来了。当她看到庄园如她梦中预示的已成为废墟,她的“力士参孙”也已瞎了眼时,那哀叹的悲音中竟也混杂着抑止不住的狂喜“(我)站住看着他——审视他,我自己没被发现,啊!我已经不可能再被他看到了。”(第 37 章)现在他:“既无手也无指甲了”,她便如初次相遇一样,再次向他伸出了自己的手:“至今我仍是他的右手。”[3]她还变成了“他的视力”,“他的支柱”,“他的向导”(第 38 章)。在他恢复些微视力

---

① 参看《阁楼上的疯女人》第 356—362 页。又见 NCLC(《十九世纪文学批评》)第 8 卷第 77—87 页一些女权主义者的评论。

② 参见《阁楼上的疯女人》第 360—361 页,第 368 页。《简·爱》中曾反复强调、突出罗切斯特鹰般的锐利目光和强健有力的手,至于罗切斯特和力士参孙(圣经人物,弥尔顿诗剧主人公,因中美人计而失去力量被剜去双目)的类比更比比皆是。

③ 罗切斯特失去的是左手,此处的“右手”是比喻说法,但也反映出简的心情。

之前,他只能“见”她所见;对简来说,被逼视、被看透的威胁从此消除了。她可以放心地“看”,再不必担心“被看见”了。

正如从前那个知趣地坐在窗台上的简一样,这种如愿以偿的兴奋和轻松感很有分寸地被她控制和掩藏在谦卑的“侍奉者”姿态中。她的“眼”和“手”,实实在在是作为“奉献”,心甘情愿地“给予”罗切斯特的。现在,他“好比一头绑缚在棲木上的高贵的雄鹰……不得不乞求一只小麻雀为他叼食”。但是,从前被罗切斯特比作笼中鸟的小麻雀能自觉自愿喂养老鹰,恐怕正因为这头鹰已“被链子锁住”,像“一头关在笼子里的鹰”,再不会形成对她的威胁了。无条件地伺候的前提是“这个强大的人”已变得“无力”,不得不将自己完全交付于她(以上均见第37章)。有意义的恰恰是:这位女中强者一如过去寻求幽暗的窗台一样,似乎仍感到呆在受支配受使唤的谦卑位置上更自在,更舒坦,更安全。无可否认,小说结尾处,简认为自己和罗切斯特真正平等了,但是这“平等”其实是打破了他俩从相识之初形成的张力,取得了新的平衡,同时简也从受虐、施虐的极端倾向中挣脱出来,达到了她理想的心理和谐:既当主子又当奴仆,既控制人又受制于人。这也是小说所展示的“这一个”孤女的“个性力量”。

如果把简始离终返看成是简对罗切斯特的胜利,亦即承认《简·爱》中无权的女性才是真正的强者,那么又如何看待简所信仰并反复诉诸的超然、绝对的神力?究竟简的“个性力量”来自于她的信仰,还是与之相悖?

对此,评家有不同看法。凯丝琳·提洛逊盛赞简对更高层次的爱的追求,认为正是简的“精神成长”,及与之相应的第一人称叙述,使小说成为统一整体。[①]芭巴拉·哈代则看出了小说中超然形式的实用价值,说每次简的祈祷“总会得到一个可行的答复”。关于海伦的信仰成为简的信仰这一至关重要的过程,小说只是视之为当然,并未加以表现和证明,故神意因素在一些地方造成了小说的断裂,而不是统一。G·A·克雷格认为简总是高人一筹,不可能与任何人“平等”,小说结束时,“她独自身披霞光”。简的“专一不二的视界”强大有力得竟可抹去一切现存的等级差异,制服那造成差异的势力。但无论其动机多么

---

① 参见《十九世纪四十年代的小说》,第308页。

合情合理,这一过程总伴随着暴力。对于夏洛蒂·勃朗特这样一个作家来说,要表现这样一种至高无上的境界,不可能存在"超越于宗教之上的语汇"①。克雷格似乎把书中的"上帝"看成是暗指简或勃朗特的"视界"(或想象)之力度的一个隐喻。

哈代和克雷格都敏锐地指出了简所虔信的宗教信条和她的真实动机之间的距离。确实,简毅然离开罗切斯特,据称是必须抵制诱惑,坚定不移地遵循"上帝指定、世人认准的法"(第27章)。但是这条至高无上的原则其实只是英国改革离婚法之前的现存的婚姻戒律。如果开始以反叛形象出现在小说中的简,此刻成了不敢越雷池半步的守法公民,岂不就大大降低了小说的力度?②

其实,离开桑菲尔德并非简的第一次出走。10岁时,她完全独立地作出决定,离开了舅母。可是,当她想离开洛伍德学校时,她已需要"祈祷自由"。有意思的是,她的祷词不断降格,从"祈求自由",到求"变化、刺激",最后但求能去服"新的劳役"。而这最后十条被"恩准"后,又是"一位好心的小仙子"把登广告求职的主意扔在了她的枕头上,如此她才一步步走向了桑菲尔德(第10章)。在流产的结婚仪式后,她仍下不了狠心离开罗切斯特,痛苦中她叫道:"让别人来帮帮我,把我拉开呀。"这时月亮母神在她心中细语道:"我的女儿,避开诱惑!"于是她毅然出走。③最后,挽救了她随表兄去印度传教的厄运的还是那对天的热切祈诉:"告诉我,给我指条路吧!"大自然为她创造了心灵感应的奇迹:罗切斯特在远处的呼喊把她召回到他身边。

显然,简并不是真以为读者会相信有什么小仙子,并且神(不管是天、上帝、月亮,还是大自然)也并没有直接对简说话。这高度修辞化的

---

① 芭巴拉·哈代:《合适的形式:论小说》(埃特隆出版社,1964年),第61—64页;G·A·克雷格:《小说中的社会与自我:1955年英文学院论文集》,马克·肖勒尔主编,AMS 1965年重版,第26—50页。此处分别引自NCLC第8卷第66—68页及61—62页。下面关于简的出走的的论述参考了哈代的部分观点。

② 凯·提洛逊曾设想过"另一种结果",即简屈从罗切斯特而留下。她认为小说仍将不失为"严肃的",是"为正风起云涌的女权主义,为无法控制的激情、为改革离婚法鸣锣开道"。但那样一来,小说的意义就会大大受到局限,"也会违背了其道德模式"。参见《十九世纪四十年代的小说》,第309—310页。

③ 因有不少女权主义者谈到月亮是母性神(如A·里奇,参看NCLC第8卷第80页),本文中为避免超然力的性别问题尽量不使用"上帝"这个词。

话语模式,表达了有高度“自我”意识的简同心灵的对话。这位孤女其实是自己一次次作出决定,离开了那些并非真正的“家”。从一定意义上说,也正是这一系列的出走,一次次地割断与他人的联系,才造就了她的“自我”。然而,小说的叙述语言却又每每在关键时刻引向背离自我的方向,似乎叙述人羞于理直气壮地承认自我造就的事实,急于掩饰自己当主动者、行为者的事实,而非要把行为的决定权交给以某种形式出现的超然力不可,这究竟是为什么?

这一切似乎和简喜欢坐在窗台上、躲在窗帘后同出一理:受遮护的位置比暴露的位置更安全——服从至高无上的神比自己作出决策更心安理得。在登出求职广告收到回音时,简承认自己“私下里一直被恐惧感攫住,唯恐自作主张,听从自己的指令,会闯下什么祸来”(第10章)。将自我造就的经验陌生化,一定程度上反映了她对自我造就的怀疑。从这个意义上说,她真诚地需要、渴求更高的精神指导。

但是,只认识到这一层似乎又把简降到了一般信徒的地位。如前所论,“窗台”所提供的,与其说是人身保护,不如说是对她的力量、甚至“权力”的掩饰,这里蕴藏着许多复杂的甚至互不相容的情感。联系到简趋向隐蔽位置的习惯,那么她用以表达信仰的语言之含义,很可能与直露的意思矛盾、冲突,甚至推翻了语言的表层意义。“圣帘”很可能只是简·爱用来掩盖自身力量的遮帘,而并非对她行为的最高指导。

这里再举一个有关事实。小说开头几章中,简反复叙述里德太太家所有的人如何冤枉她,说她会“欺骗”,工于心计,连佣人都斥责说她“好像总在盯着大家,暗地里耍花招”——接着作为小说叙述人的简插进来说,这位佣人一定“是把我当作小小的盖依·福克斯了”(第3章;盖依·福克斯是英国历史上负有恶名的阴谋家)。后来,掌管洛伍德的勃劳克赫斯特来了,里德太太不遗余力地向他描绘简的“欺骗习性”,奉劝他要“用眼睛紧紧盯住她”。等他一走,里德太太头也不抬,若无其事地继续做针线,而简则“盯着她……审视她的身段,细读她的相貌”。10年不公正的待遇使她怒火中烧,10年来她第一次反击的第一句话就是自我辩白:“我不会骗人……”(第4章)。

读者绝不怀疑简的真诚,但无可否认,她的“再现”自己经历的叙述语言却在另一个层次上证实了里德太太的指控:她确实总在盯着别人,总在观察,而且,总是小心翼翼地不让人发现她在这么做,更不允许人

们看透她。可以说,从小说一开始,简·爱就一直在遮掩着什么,英格兰姆就被简的谦卑姿态骗过,可里德太太却深知被简"看"透的危险性。一个9年来任她责罚的孩子居然会在第10年上如冲天大火般泄出怒气,这使她至死不得安宁。她无法摆脱简"没完没了地、乖张地盯着人一举一动"的记忆,不能忘记简像一头挨了她的揍的野兽,抬起头,"用人的眼睛看着"她时,她所感到的恐惧。可见,简的逼视被赋予了强大的能量和力量,足以威吓和制服她的压迫者;而掩饰的需要,正来自于她对自身力量的清醒认识。

一个孤女有不甘于任何人之下的心气,并具有能跃于他人之上的内在力量,这显然"非分",不符合她的社会角色,会受到当时主导意识形态的责罚。但如果说,她很懂得自己的身分,真诚信仰上帝,从中获得力量而摆脱逆境,改变了自己的地位,便又能为主导意识形态所容纳。在现存意识形态的制约中表现对它起颠覆作用的内容,就形成了简的矛盾的心情、矛盾的行为和矛盾的叙述。于是,窗台和半掩的窗帘成为具有结构意义的意象。它既是简卑微地位的象征,又是对于这一"位置"的超越;它既导向一个很高的目标,又是对这一目标的限制;它既是力量的展示,又是对力量的掩饰。第1章中那个坐在窗台上的小简·爱,不断地从边缘向中心突进,在迂回曲折的行进节奏中,最后达到了中心与边缘的妥协:她得到一个挚爱她却断臂瞎眼的丈夫,他们愉快地生活在潮湿的密林深处的弗恩第,再也没有回到桑菲尔德。

选自《外国文学评论》,1991年第1期

《呼啸山庄》:一部天才之作(节选)

方　平

1847 年,勃朗特姐妹:夏洛蒂(1816—1855)和艾米莉(1818—1848)化名出版了两部不同寻常的小说《简·爱》和《呼啸山庄》,当时谁也没有想到这是出于两个没有见过多大世面的青年妇女的手笔(她们采用两个男性化的名字:Currer Bell,Ellis Bell 做笔名)。亲姐妹的两部杰作问世之后,命运大不相同。《简·爱》立即受到热情的欢呼,使作者一夜之间成了名。可是《呼啸山庄》一开始就遭到评论界猛烈谴责,其中有一些说得非常刻薄:"是哪一个人写出这样一部作品来,他怎么写了十来章居然没有自杀?"(1848)有人又这样嘲弄:这部"恐怖的、可怕的、令人作呕的小说,应该改名为《枯萎山庄》(*Withering Heights*)才对。"(1848)

将近半个世纪,《呼啸山庄》一直不为世人所理解,除了个别有见地的评家外,都认为这部小说的作者比她的姐姐差远了。就连她的姐姐对于艾米莉的非凡天才也不能说已有充分的理解。1850 年,她妹妹去世之后的第二年,她为《呼啸山庄》第二版写序,为妹妹辩护,可是语气之中带着歉意:认为这是一部粗糙的不太成熟的作品,要是天假以年,作者是能写出更好更成熟的作品来的:

> 假使她活着,她的思想自会像一株壮实的树木一样成长起来,长得更高更挺拔,更加枝繁叶茂,结出成熟了的更香甜、更红润的果实。①

在当时的文艺领域中,艾米莉远远地走在人们的前面。直到将近

① 以上引文见 R. Crump:"Charlotte and Emily Bronte:1846—1915"(1982). p. 12:E31, p. 7:E3。

半个世纪以后,才有人认为:"在 19 世纪,《呼啸山庄》是一位女作家所能写出的最好的散文诗。"(1891)在 20 世纪初,有人开始提出:"艾米莉的天才比夏洛蒂更高"(1903),艾米莉·勃朗特"是三姐妹中最伟大的天才"(1904)。[①]

进入 20 世纪(尤其在 30 年代以后),艾米莉的声誉蒸蒸日上,评论文章大量涌现,而夏洛蒂的光彩却相对地显得有些暗淡了。研究勃朗特姐妹的学者克伦泼在他的专著中这样提出:"目前占主导的(虽然不是一致的)意见,认为艾米莉·勃朗特比夏洛蒂·勃朗特是一位更伟大的女作家,《呼啸山庄》比《简·爱》是一部更伟大的小说。"(1982)[②]

我个人认为,《呼啸山庄》的确是一部天才之作,足以和莎士比亚的伟大的戏剧前后辉映。不过目前的问题不在于争论艾米莉在英国文学史上该占怎样一个地位,而是究竟该怎样去认识她的这一作品;就是说,问题不在于给予多高的评价,更重要的是怎样去深入理解。

就像逗留在"蒙娜·丽莎"嘴角边的神秘的微笑,《呼啸山庄》也显示了一种永久的艺术魅力,紧紧包藏在书中的是怎么一个信息呢?这似乎也是一个猜不透的(至少是不那么容易猜透的)谜啊,因此赢得了不少的西方学者去琢磨它、解释它;无论小说的结构、人物形象、叙述技巧,小说和女作家的诗歌的血缘关系,和德国浪漫主义文学的渊源关系,以及作品的主题、风格、意象、梦幻的运用、象征主义,等等——都成为西方学者钻研的对象。真是层出不穷,形成了"艾米莉热"。这里想提出我个人对这部杰作的理解。

艺术结构和主题思想

研究《呼啸山庄》,好比啃一个硬果,首先碰到的是它表层的硬壳:那复杂的艺术结构。让我们试一下,是否可以剥开它,通过作品的表层,深入到作品的核心。

过去许多评论家都不能理解这部杰作的艺术价值,说是"充满着缺点的结构"(1900)[③]。英国著名小说家毛姆推崇《呼啸山庄》,把它列为

---

① "Charlotte and Emily Bronte", p. 86, p. 137: E19, p. 138: E5。

② 同上书,"导言"第 10 页。

③ 同上书, p. 125.

世界十大小说之一,可是连他也这么认为:"《呼啸山庄》的结构臃肿笨拙,……她要讲的是一个牵涉到两代人的复杂故事。这是一桩很困难的事,……艾米莉做得不成功。"他还说:"讲《呼啸山庄》这个故事,一个有经验的小说家可能会找到一个更好的方法。"(1954) ①

在这一点(以及其他一些论述)上,我很怕毛姆并不是艾米莉的真正的知音。

艺术结构对于一本小说,首先就是故事的叙事方式。

女作家放弃了那种从头说起、原原本本、平铺直叙的传统的叙事手法。19 世纪的女作家,像她的姐姐写《简·爱》(1847),奥斯丁写《傲慢与偏见》(1813),盖斯凯尔夫人写《玛丽·巴登》(1848),采用的都是这一种叙述手法。

《呼啸山庄》也并不是那种倒叙:故事在回忆中展开,回忆完了,故事也就结束了。这两种叙述方法:顺叙和倒叙,它们的起点都是固定的,就像"上行车"和"下行车"那样,不是从起点站出发,就是把终点站作为出发点。

艾米莉与众不同、别出心裁地采用了当时少见的"戏剧性结构"。故事的叙述从中间开始,因此故事的出发点有很大的选择余地,整个故事的时间跨度越大,从哪里开始进入故事,就越需要艺术上的胸有成竹。

欧洲剧作家在组织他们的戏剧情节时,最善于从故事的半中间说起,公元前 5 世纪的索福克勒斯的《俄狄浦斯王》是这样,19 世纪的易卜生的《玩偶之家》也是这样。我国戏剧家曹禺的成名作《雷雨》借鉴欧洲戏剧的创作经验,也是这样处理,剧本刚开始,就已经接近整个故事的终点了:剧中的主要人物都是带着自己的历史上场的,在冥冥之中把他们的命运千丝万缕地纠结在一起的那张罗网,在戏剧开始之前就已经撒下了。因此戏剧情节是向两个方向进行的:顺叙和倒叙。在向未来推进的过程中(顺叙),同时展现了过去(倒叙)。临到结尾,整个故事才以它完整的面貌显示在观众眼前:原来苦难的人间有这么一段辛酸事!悬念刚结束,震撼人心的高潮就接着来到了,因此戏剧气氛始终是紧张的,扣住了观众的心弦。

---

① 见《勃朗特姐妹研究》,杨静远编(1983),第 400、401 页。

《呼啸山庄》要交代的是两户人家的两代家史,时间跨度长达几十年,应该从哪里开始进入故事,女作家在下笔之前,一定做了苦心推敲:怎样才能取得最好的艺术效果。全书的最初三章,不仅是叙述故事的起点,应该也是我们研究《呼啸山庄》的一个起点。对于我们探索全书的主题思想,了解女作家的非凡的艺术才华,这最初三章可说具有关键性意义。

整个小说的时间跨度前前后后三十一年——从1771年(孤儿希克厉被从利物浦带到呼啸山庄来)到1802年秋(小凯瑟琳和哈里顿成为一对情侣),女作家把叙述的起点安排在1801年的冬天。

这和《雷雨》的戏剧结构很有相像之处。小说的开头和小说的结尾(也就是说悬念的终止和高潮的来到)在时间表上是非常接近的,故事的情节同样向两个方向发展:顺叙和倒叙。第三十一章可以作为一条大致上的分界线:这以前,是倒叙;从第三十一章开始的最后四章是顺叙。

这样一种非传统的"戏剧性结构"本来就很复杂了,女作家还引进了故事以外的,或是故事边缘的两个人物:房客洛克乌和女管家纳莉来担任故事的叙述者。故事的顺叙部分(那是很小的一部分)由洛克乌承担;纳莉则是过去的历史的见证人。就是说,纳莉为了给病中的洛克乌解闷,把山庄和田庄这两家人的家史一段又一段说给洛克乌听,再由洛克乌以第一人称的语气向读者转达。这样,这部小说采用了双重框架结构。

有时候,在情节线中断的地方,或是在故事跳跃过去,需要补叙的部分,作者又这样安排:由伊莎贝拉把她私奔后的伤心遭遇用书信方式向纳莉吐露,或者由山庄的女仆把她在这户人家中的所见所闻,以及她的感想,说给纳莉听,等等。这时候,伊莎贝拉等人是故事的叙述者,纳莉成了传达者,而洛克乌则成了"二传手"。洛克乌这个局外人是始终存在的。因此有些场合,女作家甚至采取了三重框架的叙事结构。

这真是一个复杂的叙事系统,在当时的英国小说创作中,可说是大胆的创新,难怪这部不合常规的小说在1847年发表后,有些评论家给搞糊涂了,指责这部作品"乱七八糟、拼拼凑凑,不成个体统"(1848)[①]。

---

① "Charlotte and Emily Bronte",p.12。

这样复杂的叙事系统要处处运转、衔接得非常轻松妥贴,已经不容易了,女作家有时候环绕着一段有意义的插曲,还采取了前后呼应、多层次、多视角的叙述法(像两个孩子夜闯画眉田庄那段情节,先后由凯瑟琳、纳莉、希克厉三人叙述),那周密的构思,真令人赞叹!

苦心设计这双重的、三重的,以至多层次的叙事系统,我想,一个原因是女作家为了要把她本人隐蔽起来。在当时有许多英国作家(像萨克雷、狄更斯等)在小说情节进展的过程中,喜欢用插话的方式,随时以作家的身分出面和读者进行对话,发表议论,而故事中的人物被挤到后面去了。在《呼啸山庄》中,自始至终没有作者自己的一句话,女作家隐藏到人物后面去了。我们知道,艾米莉的性格十分内向,她在这作品中倾吐的却是从来没有向人倾吐过的,也很少有人这样倾吐过的狂风暴雨般的激情;她需要把自己很好地隐蔽起来。这双重和三重的以至多层次的叙事方式,给了她一种安全感。

这里有一个很重要、但是常被忽视的问题:女作家在组织她的复杂的叙事系统时,为什么选择一个不相干的外地人闯到山庄来作客,作为进入故事的起点?我们说过,故事的叙述的起点也就是我们对这部小说的理解的起点。

洛克乌第一次来到山庄作客,是 1801 年的 11 月。在这之前,山庄和田庄两户人家已经一一经历了许多重大的事故,好几个主要人物(包括女主人公在内)都已经死亡了,从小说情节而言,故事的起点落在相对"平静"的日子里。从第一章到第三章,故事的情节并没有进展,它停滞不前,无论洛克乌去不去山庄作客,对于小说中的人物的命运都没有丝毫影响,那么这开头三章岂不成了可有可无吗?

可是我可以说,这一故事起点的选择是经过深思熟虑的。尽管它在故事情节上徘徊不前,在艺术效果上却引出了一个巨大的悬念;更重要的是,它为读者提供了一把钥匙。贯穿全书的主题思想本来很复杂,不太容易把握,现在有了这样一把钥匙,就比较容易地看清它的脉络了。这该是女作家的用心所在。这三章是出于天才手笔的三章,用闲笔写来,却又构思严密,文笔精练,不乏风趣。我个人认为,这样设想巧妙、富于艺术特色的三章,在英国古典小说中是不多见的。

我们要看到,洛克乌这个站在故事情节以外的人物,决不是作品中一个多余的人。他在这个作品中起了别人不能代替的重要作用:即通

过闯进呼啸山庄的这一个陌生人的眼睛,看到了在希克厉统治之下,那里成了怎么样一个冷酷的世界。洛克乌曾经用善意的眼光去看待希克厉(尽管那位业主显得那样傲慢,不可亲近),谁知一踏进那户人家,尤其第二次访问,他这客人所得到的只是粗鲁无礼的对待。他看到在那里人和人之间没有一句亲切的、投机的话,没有会心的微笑,没有感情的交流,只有彼此的仇恨,人和人之间的感情降落到了冰点。这一家四口(不算女仆)一个个都像数学上的疙瘩:解不开的无理数。

这是个让人片刻也待不住的家,没想到却住着一位像仙女般美丽的姑娘,谁知她也是那么冷漠、傲慢得不近人情。她毫不掩饰她憎恨周围的一切人。

不仅主人、仆人都冷漠无情,就连这户人家养的狗也全是一群恶狗,对生人抱着敌视的态度,随时等待机会发泄它们凶猛的兽性。洛克乌来山庄作客,没想到一下子成了它们袭击和围攻的目标——"六七个大大小小、老老少少的四脚魔鬼,一窝蜂地从隐蔽的洞窟里直冲出来,向共同的目标集中。"

不管洛克乌怎样自夸为"厌世者",一旦他闯进了希克厉所统治的那个世界,连他都感到不寒而栗。人和人之间的感情降到了冻结的冰点。就像降落在山庄的那一场铺天盖地的大雪,人类的一切美好的感情都被深深地淹没在人和人之间的不正常的憎恶、仇恨下面了。

全书开头,有一段对于呼啸山庄的自然环境的描绘,很有意思。"呼啸"(wuthering)是当地的方言,指暴风席卷而来的时候,大自然发出的那一片咆哮声。那猛烈的风暴是经常光临这座山庄的:

> 只消看一看宅子尽头的那几株萎靡不振、倾斜得厉害的枞树,那一排瘦削的都向一边倒的荆棘(它们好像伸出手来,乞求阳光的布施),也许你就能捉摸出从山边沿刮来的那一股北风的猛劲儿了。[①]

这一段带有人情味的诗意的描述,具有高度的象征意义。终年不断的猛烈的北风,不容许山庄的树木向天穹挺伸,强迫它们都得向一边

① 见《呼啸山庄》第1章。

倒去。那萎靡不振的树木失去了原来的那种发育良好的优美的体形。“树性”被狂暴的猛风扭曲了。

在这部作品里,树性就是人性的象征。人性同样终年不断地在承受强暴的压力。就像那萎靡不振、倾斜得厉害的树木,人性同样被残酷地扭曲、摧残了。

当外地的客人从山庄跨进宅子的门槛,他就是从户外的严酷无情的自然环境,闯进了户内的严酷无情的人为环境。洛克乌惊惶失措,坐立不安,通过他那惶惑的眼睛,我们看到了人类世界将会变得多么凄厉、痛苦、不能容忍——当人一旦丧失了他那美好的人性。

当初,我们人类经历了漫长的演化,才从原始世界的野性的兽类中分化出来,又在初具文明的原始社会,和以后的阶级社会的集体生活里接受几千几万年的熏陶,人才逐步获得了可贵的人性,成为万物之灵。现在,可悲哀的是,在山庄这一户孤独的人家,“人性”已堕落到它的最低点,再往下沉沦,万物之灵的人将和这户人家中那一群露着白亮的尖牙,只想扑过来咬你一口的狰狞的恶狗没有多大区别了。

婚丧嫁娶,本是人生大事,也是小说所首先关注的情节。《呼啸山庄》中的人们自然也有他们生老病死的人生历程,然而故事的叙述重点转移了,不再是这些人事变迁了。艾米莉用一个艺术家的锐利、敏感的目光,超越曲折复杂的故事情节,也超乎一般的世俗观念,去探索她所最关心的“人性”。可以说,人性的探索是贯串全书的一条主线。

在叙述呼啸山庄和画眉田庄两户人家前后三十年的恩仇、纠葛时,女作家把这些人事沧桑一分为二,她选择了“陌生人的来访”这样一个偶然的(或者不如说,节外生枝的)事件作为划分故事情节的一条界线。

从时间表上看,这样的划分很不规则,似乎是任意的,前面部分历时三十年,后面那部分却一年都不满。但是作者自有她的用心所在。在第三章里,那个不受欢迎的客人做了一个荒诞、可怕的恶梦;就连这个游离于故事情节之外,莫明其妙的恶梦也创造一种气氛,取得了一种象征的色彩。因为实际上,小说开头的那三章,写的就是人类的一场荒诞、可怕的噩梦啊——人性的冻结。

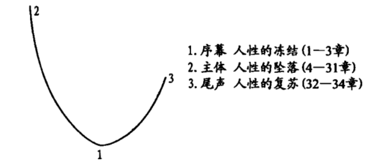
这三章展现了一个少见的荒诞的世界,这就是全书的序幕,假使给它一个标题,可以称之为:“一个噩梦:人性的冻结”。

故事情节是从第四章开始的,那就是以往三十年旧事的倒叙。这

是小说的主体部分,从主题思想着眼,它也可以有一个标题:“扭曲的树木:人性的堕落”。

全书的最后四章,基本上是顺叙,故事发展到第三十二章出现了转机,这是小说的尾声,它的标题不妨叫做:“希望在人间:人性的复苏”。

整个小说的结构可以用下面一个马蹄形的图形表示出来:



这一马蹄图形向我们显示:在这条人性的曲线上,女作家选择了它的最低点作为进入故事的起点。

爱情的两种模式

为纪念《呼啸山庄》出版一百周年,英国学者特拉维西写了一篇论文,第一句话就是:“在所有被公认的 19 世纪英国古典小说中,也许哪一部也比不上《呼啸山庄》那样引起这么分歧的意见吧。” ①

在此之前,早就有人把本书的作者称作“我们现代文学中的斯芬克斯”②。直到进入 20 世纪 80 年代,英国杰克(Ian Jack)教授为本书写序(牛津版,1981),开头第一句话还是:“《呼啸山庄》是最让人猜不透的英国小说之一。”

这部奇书最使人惶惑不解的地方,也许在于女作家既鲜明地表现了“爱”和“恨”的紧张的对立,又暗示了“爱”和“恨”的暧昧的转化和统一。对于人间的爱憎恩仇,她既和我们心心相通,同此感受,却又保持了自己非常独特的、超乎常情常理之外的见解。因此我认为:作品的主题实际上是双重性的,人物形象也是双重性的。我们根据小说的整体结构,梳理出了一条贯穿全书的情节线索,发掘了其中的深意。当我们

---

① D. Traversi: *Wuthering Heights*: After a Hundred Years (1949),见“Casebook”,p. 157.

② 引自 C. Shorter 的论文(1896 年);同上书,p. 12.

试图进一步对另一条交叉的情节线、另一个主题进行研究时,就的确意识到了困难,仿佛为攀登险峰而踏上了一条崎岖小路。这将近一个半世纪以前的古典小说,有时就像现代派音乐那样闪烁、多变,它不断地在转换调性。

自从现代文明的曙光照亮了人类历史的进程,人们在自己的感情世界里发现了鲜艳的爱情之花,就不惜用生命和鲜血去栽培它、热烈地歌颂它。爱情,幸福的爱情,从此成为文学作品中一个"永恒的主题"了。这一文学主题同样在《呼啸山庄》中得到了共鸣。多情的卡茜和淳厚的哈里顿的那种纯洁的爱情,就是最幸福、最圆满的爱情了。老保姆纳莉说:"我所有的愿望中最高的愿望,就是看到这一对年轻人的结合。在他们举行婚礼的那一天,我谁也不羡慕了。那时候,在英国再找不出第二个像我那样快乐的女人了。"①在这一段充满着幸福感的话里,我相信也有女作家在深情地为这对年轻人默默地祝福。

爱情,幸福的爱情——可是女作家本人,一个喜爱孤独地徘徊在北方原野上的单身姑娘,从没有得到过爱情的祝福啊。长在清寒人家,容貌并不特别引人注目,她又那么怕羞,不容易亲近,在人前总是落落寡合;然而一旦从现实世界进入她的梦幻世界,爱情就降临了。她的心灵也全部打开了。这是怎样一种爱情啊!它不是玫瑰色的,它不是甜蜜的,而是没有祝福的。它白亮得不可逼视,像一团火似的要把人烧起来……这就是她的神秘的爱情,对于她,却就像日常生活一样地真实。

女作家既生活在现实世界里,又出入在她的梦幻世界里,她可说过着双重生活,对于爱情的观念,在她那里,也是双重的,或者二元的。她自然喜欢她笔下的卡茜;然而她又并不把那个可爱的好姑娘所真心诚意地给予的、而又加倍地得到回报的爱情,看做爱情的唯一的模式。另外还有一种爱情,那就是孕育在她幻想中的神奇的爱情。在第九章里,她提出了这两种不同模式的爱情。

凯瑟琳接受了林敦的求婚,也向纳莉承认了她是爱他的;她爱林敦,因为他年青,长得俊俏,满脸春风,爱慕她,富有,会让她成为当地最尊贵的女人,等等;如果再补充"品德高尚"这一条,那么林敦完全可以作为一个男主人公进入英国19世纪的任何一个文学作品中,而得到任

① 见《呼啸山庄》第32章。

何一位女主人公的垂青了。在《傲慢与偏见》中的伊丽莎白终于以感激的心情接受了达西的求婚,不正是因为他气度优雅,人品高尚,爱她,而且有一万镑年收入和一座大庄园吗?

谁知凯瑟琳却用手拍着自己的额头和胸房,偏说是:“在我的灵魂、在我的心坎里,我清楚地知道我是做错了。”因为如果她在天堂里,她会痛苦得要命!“我嫁给埃德加·林敦,就像我在天堂里那么不相称。”

天堂本是最高幸福的象征,凯瑟琳却说她在那里会痛苦得要命。她以整个灵魂爱着低贱的希克厉,“我爱他可不是因为他长得俊俏”,当然更不会为了温存的性格,为了财富。她爱希克厉是因为:“他比我更是我自个儿。不管咱们的灵魂,是用什么料子做成的,他和我是同一个料子。”她甚至不可思议地嚷道:“我就是希克厉!”

什么是爱情?爱情不再是人生幸福的追求了,凯瑟琳就是这样说的:希克厉时时刻刻在她心头,“并不是作为一种欢乐……因为他就是我自身的存在。”①

两千年来,基督教会宣扬的是:上帝首先创造了亚当,然后为他添造了一个附属于他的夏娃。凯瑟琳却另有她的信仰。照她看来,上帝特地为了夏娃创造一个亚当——至少也是用同一个料子、同一个模子,同时铸造了亚当和夏娃这一双。凯瑟琳的亚当自然就是希克厉。他,就是她的另一个“我”;而她的合法丈夫反而成了不相干的人。这样,爱情的价值观念转移了,它取得了一种完全不同的意义。爱情,从幸福的追求,转变成了自我的追求。爱情和人生的幸福没有必然的联系了。爱情,首先是冲破宗教、法律、道德等一切传统观念的自我追求,自我完成。

在我之外另有一个我,在两个心心相印的情人之间,有时会达到这种恍如一体的感觉。这在古典文学名著中找得出例子。年青的罗密欧在皎洁的月光底下,听到远远地传来了他情人在阳台上的一声呼唤:“罗密欧!”他惊叹道:“这是我的灵魂在呼唤我啊!”

陶醉在初恋中的罗密欧,在这柔情如水的当儿,已经分辨不出何者为罗密欧,何者为朱丽叶,他的朱丽叶已经成为他的灵魂了。不过这一对情人追求的还是人生的幸福;“我的灵魂在呼唤我”也可说是诗意地表达了爱情的幸福感。

---

① 以上三段引文见《呼啸山庄》第9章。

可是对于凯瑟琳,我之外应该还有一个我,已不是一种朦胧恍惚的感受,一个令人陶醉的梦境,而是一种清醒的信念;——"天把我造了出来干什么呢,假使我这人是尽在我这一身了?"

她那第二个"我",异性的"我",就是她全部人格的反射——就像希腊神话中顾影自怜的奈惜西斯(Narcissus)整天和清溪中的倒影相对,这倒影就是他俊秀的容颜的反映,而凯瑟琳在希克厉的火热的灵魂里看到了自己的倒影。

在心理上有着奈惜西斯的影子的"自我追求",就是凯瑟琳的强烈爱情,也就是在"人间的爱"之外的"超人间的爱"。

林敦领着凯瑟琳到教堂去举行婚礼的那天,"他只觉得自己是天下最幸福的人了。"这就是大家都津津乐道的人间的爱情;女作家却毫不留恋地就用这么一句话带过了。作品用浓墨渲染的是另一种狂风暴雨般猛烈、叫林敦的幸福黯然失色的超人间的爱情。那仿佛充斥在天地间,像原始生命力那样不可摧毁、超乎生死的爱情力量,曾经给读者的心灵以多么猛烈的冲击啊。

两种模式的爱情给了凯瑟琳双重的身份。林敦和她结为夫妇,从她那儿得到了人间的爱。他感到心满意足;然而那和顺宁静的家庭生活并不能掩盖她内心的呼声,她往往流露出若有所失的神情,于是希克厉闯了进来,她恍如大梦初醒。她发觉自己只是"一个陌生人的妻子",画眉田庄,她温暖的家,一下子变成了她的流放的异乡。她扑进了希克厉的怀抱,再也不愿放走他了。超人间的爱不可抗拒地在召唤她。她像下凡的仙女,和林敦在人世的缘分,到了尽头——只除了在临终的时刻,还要尽她做妻子的最后责任:给丈夫留下一个可爱的娃娃。

十八年后,朝思暮想的希克厉也去世了,他和凯瑟琳两个成为一对游魂情侣,出没在山庄附近的荒野上。希克厉得到了她死后的超人间的爱情。

像凯瑟琳一样,具有浪漫气质的女作家本人也为那种奇妙的"超人间的爱"紧紧地吸引住了。她笔下的女主人公在感情奔放时,像喷射的火山,高嚷道:

我就是希克厉!

此时此际,女作家自己的血液也在周身燃烧吧,她的想象力也已升华到了白热化的程度吧——她已完全进入角色,也可以这样大声高嚷:

我就是凯瑟琳!

诗人的激情鼓动艾米莉掀起了一阵阵笔底波涛,然而另一方面,她又显示了一位小说家难能可贵的气质:并没有因为亢奋的创作情绪而失去了清醒的现实感。写出像纳莉那样一个扎根在现实生活中的人物,让她不时用一些冷言冷语打断凯瑟琳的狂热的倾吐就是一个证明。[①]

女作家的感情沉浸在凯瑟琳—希克厉的那种生死恋之中,却又并不妨碍她在理性上跳出她用浓墨渲染的爱情之外,认识到这是幻想的产物,只存在于自己白热化的想象中。人海茫茫,在现实世界中的夏娃(当时被束缚在狭隘的家庭圈子里的妇女)哪儿去找到她孪生兄弟般的亚当呢?全书结束,留给读者生动鲜明的印象的是人间的爱;而那虚无缥缈、不可穷究的“天作之合”只剩下袅袅余音罢了。

卡茜和哈里顿成为一对相亲相爱的情侣。要看到,这第二代的结合是第一代“林敦—凯瑟琳”这一爱情模式的重复。在重复和延续中体现了这一模式的普遍性。

发着高烧,讲着呓语的凯瑟琳,打开卧室的窗子,在刺骨的寒风中翘首凝望她的老家呼啸山庄。呼啸山庄对于她,就是那“超人间的爱”的象征。

她的女儿呢,在举行婚礼后,将和新郎从山庄搬回到她的老家田庄过日子,在那儿,她的父亲曾经享受过一年的人间爱情。卡茜并不是她母亲的翻版(作品中一再说到她的容貌不太像母亲,却跟父亲像极了),她是能够一心一意地爱她丈夫的,画眉田庄将成为爱情的窠巢,成为美满的“人间的爱”的象征。

有一个似乎是随手写来的细节该是有特殊意义的。希克厉和他情人的遗体告别时,把挂在她脖子上的小金匣打开,扔掉了嵌在里面的一束淡黄鬈发,私下把自己的一束黑发装了进去。事后,纳莉却从地上捡起了林敦的鬈发,把两束头发:淡黄的和黑色的,绞在一起,装进了小金匣。[②]

这意味着,尽管妻子为了情人曾经否定了丈夫对她的柔情,这以情人和以丈夫为代表的两种模式的爱情都应该在女主人公的心房中占一

---

① 纳莉使我们想起了李尔王身边的傻子。暴风雨中的李尔王在自己的内心世界也经历着一场暴风雨,而傻子用冷峻的、富于现实感的插话,一次次提醒他,点破他的痴愚。

② 见《呼啸山庄》第16章。

个地位。

全书用低调结束。从一个陌生人(洛克乌)的眼里看到,原野的斜坡上竖立着三块墓碑:林敦的墓碑,希克厉的墓碑,在它们中间,既做妻子又是情人的凯瑟琳的墓碑。细心的读者可以看出,这漫不经心的叙述,和两束绞在一起的头发装在一个金匣里的细节是遥相呼应的。也许女作家是用最轻淡的笔触在悄悄地向读者透露一个信息吧:——无论冷酷的"恨"也好,"超人间的爱"也好,都不能排斥、否定"人间的爱"。在这现实世界中,天长地久的毕竟是"人间的爱"。

冷酷无情的希克厉真是个大祸根,他不仅给小说中的两户人家带来了深重的灾难,而且在半个世纪内,还给作品本身带来了一场灾难。《呼啸山庄》长期招致评论家们厌恶,多一半就为了他们不能宽恕作家竟创造了这么个可恨可恶的怪物。请看当时的一段评论吧:"主人公是一个恶棍,十恶不赦,一无是处。奉劝诸君,阅读《简·爱》吧,把《呼啸山庄》烧了吧。"(1848 年 6 月)[①]

就连夏洛蒂给她妹妹的遗作写序,也这么说:"只有希克厉才真正是百罪莫赎,在他那直奔地狱的道路上从没有一次偏离过方向。"(1850)

一位美国评论者认为作者把豺狼虎豹的兽性凑合起来,创造了这么个半是畜生半是魔鬼的主人公;这部恶劣的小说成了群魔乱舞、豺狼嗥叫的恶梦。(1848 年 10 月)

因此看来很合乎逻辑的是,《呼啸山庄》的文学价值,一旦被发现了,评论家就不可避免地面临这样一个任务:怎样令人信服地论证希克厉的人格价值?或者,怎样从另一个角度去重新认识他,把他从恶魔的形象中挽救过来?

塞西尔提出:女作家的观点"不是不道德的,而是有道德的。它关心的不是道德标准。"[②]摆脱了是非善恶的伦理准则,我们就可以用超出于常情常理之外的更有利的角度去评价希克厉了。

凯特尔承认希克厉干下的事"残忍而缺乏人性到了常人所不能想象的地步",但接着说:"我们仍然同情他……以一种朦胧的方式和希克厉站在一边去反对其他人物。"他提出的辩护是带有阶级斗争的色彩

① R. Crump: "Charlotte and Emily Bronte: 1846—1915" (1982). p. 12.

② 见《勃朗特姐妹研究》,第 334 页。

的:希克厉的行为是"毫不留情地用他的敌人的武器来对付他的敌人们……他用来对付欧肖家和林敦家的武器,正是他们自己的武器:金钱和门当户对的婚姻。"这是一种"粗犷的精神上的正义。虽然他是残酷无情的,我们可以理解他为什么会残酷无情。"①

残暴被看做了服从斗争的需要——"资产阶级的假面具被揿掉了,他们暴露了真面目。"其实我们在小说中看到的只是个人复仇,甚至连复仇也算不上,只是赤裸裸的虐待狂的表现罢了。

所谓正义的复仇是很难自圆其说的。它的破绽在于小说中的第二代。哈里顿的处境和当年的希克厉完全相同,甚至被糟蹋得更厉害;他应该同样站起来反抗他的压迫者;然而他并不,反而对压迫者怀着一种依恋之情;正像希克厉所说的,"最妙的是,哈里顿死命地喜欢我!"把他看成"世界上的唯一的朋友"。②

如果当年的希克厉是好样的,那么二十多年后的哈里顿岂非很怯懦,不比小林敦强多少吗?而女作家却是喜欢这个小伙子的,写他在粗鲁中不失其淳朴,值得一位好姑娘的钟爱。怎样看待希克厉和怎样看待同样被压迫的哈里顿,岂非得用两套标准吗?这里就产生了一条理论上的裂痕。

在小说中,洛克乌,伊莎贝拉,纳莉,都曾先后对希克厉产生过幻想。外地的来客把他看成是由于"厌恶别人的卖弄感情"才装出一副矜持的模样。年青的姑娘爱上他,还道他是"一个含着珍珠的牡蛎"——严峻的外表底下埋藏着柔情,有"一个真诚的灵魂"。纳莉怜悯他受不住痛苦的打击(凯瑟琳的死亡),认为"可怜虫!原来你跟你周围的人一个模样,并不是什么铁打心肠!你干吗在人前把你那颗心包得那么紧呀?"③但是在残酷无情的希克厉本人面前,他们的幻想都一一破灭了。

现在轮到凯特尔给读者介绍一个具有"粗犷的精神上的正义"的希克厉了,恐怕这算不得评论家的卓见,而只能是一种善意的幻想吧。

我们可以注意到,在这个作品中,除了约瑟夫这个无可救药的老头儿外,几个主要人物的形象总是处在不断的转化中。譬如说,我们最初

---

① 见《勃朗特姐妹研究》,第 386,387 页;下节所引,见第 390 页。

② 见《呼啸山庄》第 21 章。

③ 以上四处引文见《呼啸山庄》第 1 章,第 10 章,第 16 章。

是通过希克厉的嘲弄的眼光看到了少年时代的林敦:一个娇生惯养、感情脆弱的富家子弟,只配给人当笑料。但是随着情节的发展,出现在我们眼前的林敦成了一位温柔的丈夫,慈祥的父亲,"仁厚的东家",纳莉承认她的心始终偏向东家,因为他"和善、正派、信任别人"①。女作家安排他在临终之前和爱女见了最后一面,然后怀着对亡妻的思念,幸福地死去。

童年时代的希克厉是一个受欺侮的孤儿,他那愤世嫉俗的不平之气是被压迫者的骨气和叛逆精神的表现。我们同情他。但是几年后,凭着他一步步实现的阴谋,他由被压迫者变成了残酷无情的压迫者。他那受尽折磨的新娘写信问纳莉道:"希克厉先生他可是个人?如果是人,他可是疯了?如果不是,他可是个魔鬼?……我究竟嫁给了什么东西?"②

这是一个不能被误解的信号,我们不能用停留在过去的眼光看待摇身一变的希克厉了。其实谴责转变了地位的希克厉,并不妨碍我们对作品本身的肯定。《呼啸山庄》的伟大的文学价值并不体现在暴君所并没有的正面的人格价值中。

从思想内容上对作品的肯定,和从道义上对主人公的否定,把两者区分开来之所以成为可能,是因为作品先后叙述两代人的故事,本身的主题有两重性:既写超人世的爱,又写人世间"爱"和"恨"的冲突。说这部作品超乎了善恶是非的伦理观,不是没有见地,但只能指其中的一个主题而言;对另一个主题就不能那么说了。还得看到:希克厉凭着他那烈火般的情感,对林敦所能奉献给爱妻的柔情表示极端的藐视,仿佛只有他的爱情,才算得上爱,那是充斥在宇宙天地间,何等伟大:"凭他那瘦小可怜的身子,即使拼命地爱,爱上八十年,也抵不上我一天的爱!"③

其实这自我炫耀的"爱",只容纳得下一个凯瑟琳,而希克厉的仇恨却是以一个人之外的整个人类为对象的。他那专注的爱如果和他那无所不包的恨相比,显得多么渺小啊!

卡茜面对她的压迫者无所畏惧地指出道:"你真苦恼呀,不是吗?

---

① 见《呼啸山庄》第10章。

② 同上书,第13章。

③ 同上书,第14章。

孤零零的,像个鬼似的……谁也不爱你——你死了,谁也不会来哭你。"①

"爱"虽然弱小,却具有不可征服的力量;敢于面对着"恨"宣布自己的信念:"恨"虽然强大,却是孤独的、虚弱的、渺小的。女作家熟知莎士比亚,很可能她在这里想到了历史剧《理查三世》,理查三世这个双手沾满鲜血的阴谋家、暴君,自知末日来临,从噩梦中惊醒过来,一身冷汗,嚷道:

> 我只能绝望了,没有一个人会爱我,
> 我死了,谁也不会来可怜我!②

两两相比,除了人称不同,这从心底发出的哀鸣和卡茜代替希克厉说出的话是多么相似呀。希克厉这个暴君式的巨人并不比另一个巨人般的暴君更心慈手软些,更值得我们同情。

在一群次要的角色中,除了约瑟夫,小林敦就是作者最鄙夷的人物了。我们一定要看到他和他父亲在精神上存在着的联系。父子俩都是极端自私,都有强烈的虐待狂,只是那儿子是个具体而微的小暴君罢了:

> 林敦做起一个小暴君来也真够瞧的。他会有滋有味地把一只只猫都折磨死——只要你先替他把猫的牙齿拔掉了,爪子剪掉了。③

纳莉冲着希克厉,说得很对:"把他(小林敦)的性格摊开来,让人看看他有几分倒是像你。"

超人般的暴君和超人般的暴力,有时像一道炫目的光柱,使我们睁不开眼来,失去了现实感;如果把那一道强光收缩成一个黯淡的光斑,它那卑鄙的面目就可以被看清楚了。

就像使万物成长的太阳既可以造福人间,也可以施展淫威,把大地变成千里荒旱的焦土;在女作家的心目中,对立着的爱和恨似乎也可以

---

① 见《呼啸山庄》第29章。

② 见《理查三世》v. iii. p. 200,201。

③ 这是希克厉的一段话,见《呼啸山庄》第27章,下节引文出处同。

相互转化。希克厉对整个人类的憎恨来自他的受挫折的爱。在这里,“恨”是“爱”的异化。当他预感到他快要回到凯瑟琳(游魂)的身边时,这虚无缥缈的爱的召唤使他一下子丧失了作恶的力量。这不是放弃了恨,更不是道德意义上的觉悟了,弃邪归正了①,而是他那股汹涌的感情的激流如今找到另一个(或者原来的)出口了;这样,“爱”就是“恨”的复归。因此,爱和恨既是彼此对立的,又是相互统一的。

这爱和恨,人类感情的两极,在小说中被表现为生命的强烈的需要,在它们的面前,人世的善和恶失去了原来的价值和意义。“爱”是纯净美丽的蓝色火焰,“恨”是冒着黑烟的红色火焰。这两股极端的感情都是同一生命在燃烧,因此又存在着可以相互转化的统一性——这可说是全书最富于神秘色彩、也是最难让人透彻理解的部分了。

也许临到小说的结尾,女作家在引导、在疏通读者的宽厚的情绪,让那失去了作恶力量、也失去了生存欲望的希克厉终于得到了读者的原谅。他是为追求超人世的爱而自绝于人世的。也许有一个不可解释的独特的思想盘绕在女作家的头脑里:恨其实不是恨(因此说不上是恶),恨只是爱的异化罢了。“爱”统治着一切,正是受挫折的“爱”驱使着希克厉干下一个接一个暴行。他是不由自主的,就像一个失去控制的疯子不能为他自己的行为负责。

不过我并不以为暴君希克厉值得像艾米莉那样一位天才作家花费那么多笔墨,为他安排一个体面的下场(像高僧圆寂)。我所钦佩、称颂的《呼啸山庄》止于第三十三章。再往下,就读而不知其味了。对于我(不知道其他读者怎么样),那最后一章(除了结尾部分:洛克乌的富于风趣的叙述)顿时失去了那强烈的艺术魅力。我没法接受一个净化的暴君的形象。

浓缩的小天地

“世界真小!”欧美社交界在意外地碰见了久违的熟人时,往往会发出这样的惊呼声,现在读了《呼啸山庄》,我们不免同样有“世界真小!”的感受。我们都能看出,呼啸山庄,连同它邻近的画眉田庄,构成了一

---

① 他临死前对纳莉说:“我并没做过不公正的事,我什么也不忏悔。”见《呼啸山庄》第34章。

个封闭性的社会。这个小天地的极限就是吉牟屯——个常常在书中提到、却从没带读者去过的英国北方小市镇,天气晴朗的时候,从田庄的楼窗边,可以一眼望得见;离田庄只消半小时的马车路程。①

希克厉这野孩子是从利物浦捡回来的,他成人后出走三年,又到哪里去混日子?伊莎贝拉受不住丈夫的虐待,逃离夫家在伦敦定居——这些都一笔带过;对于外面的大千世界,女作家从没有正面描述过。

最能表明作品中的人物生活在一个封闭性的环境里,是书中的几个主要人物的名字:第二代的名字全都是第一代名字的重复,像小"凯瑟琳"、小"林敦"。哈里顿的父亲叫"亨德莱",似乎是例外,但是我们记得,小说一开头就交代了山庄的正门上面刻着还可辨认的字迹:"哈里顿·欧肖",原来这孩子的名字是他祖辈的名字的重复。更有意思的是,小凯瑟琳和哈里顿举行婚礼以后,她的全名将是"凯瑟琳·欧肖",而这恰恰是她母亲未出嫁时的闺名,这岂不给人一个暗示,好像生命是一个周而复始、循环不已的过程,而这部小说只是从永恒的生命的链条中截取的一个环节?

女作家笔下的那个封闭性的社会,是一个浓缩了的人类社会。浓缩,在艺术上,就是高度的凝练。以小见大,取得一种不必局限于一时一地的象征意义。《呼啸山庄》中的人事沧桑,发生在那遥远、偏僻的一角地区,而在读者的心目中,却可以把它扩大为人类社会在某一阶段的一个缩影。

人性本是一个复杂的有机体,所谓七情六欲。个人不能脱离群体而单独生存,人是社会关系的总和;既然这样,那么人性理应通过复杂的社会关系显示出来。可是,女作家所创造的那一个小天地里,人和人之间的关系比当时的现实生活(到了 19 世纪中叶,英国已进入了成熟的资本主义社会)中的人和人之间的关系单纯得多;那复杂、丰富的人性也仿佛被浓缩了,只剩下两个极端,不是强烈的爱,就是强烈的恨。在女作家的人性的调色板上差不多只有黑白两色。她果断地压缩她的画面,毫不可惜地舍弃许多细节,目的也许正是为了追求那木刻般黑白强烈对比的艺术效果。而在风格粗犷、刀法熟练的木刻家手里,单纯的

---

① 星期天上午,纳莉从楼窗口望见有人影儿从吉牟屯的教堂里散出来,她就警告和情人难舍难分的希克厉:做完礼拜的主人再过半点钟就要回来啦。见《呼啸山庄》第 15 章。

黑白两色也能让人似乎看到了丰富的色调。

这正是艾米莉这位自觉的艺术家最可注意的成就。她要写出最强烈的爱,最强烈的恨,仿佛只有单纯得像不含杂质的结晶体,才算得上真正的爱,真正的恨。可喜的是,她并没有让人物的激情从现实生活中游离出来,成为一成不变的抽象的概念。在她之前,也许很少有哪位作家像她那样关心地注视着人的思想感情和他的生活环境的密切关系——个人的遭遇和主宰人的感情生活的爱和恨,息息相关,密切地结合在一起。在这部作品中,天性的发展和被压抑,人性的堕落和复苏,始终是和不断地在变化着的人和人之间的关系呼应的、同步的。

纳莉的这段话说得多好、多有见地啊!——她不许卡茜嘲笑哈里顿的无知无识:

> 要是你在他那个环境中长大,难道你就会比他粗鲁得好一些吗?他原来是一个跟你一样伶俐、聪明的孩子,现在他却让人瞧不起,这使我很难受——那都是因为那个卑鄙的希克厉存心作践他呀。[1]

高度的凝练和集中,尽可能少的人物,活动在尽可能狭小的天地中,然而以一当十,用深度去补偿广度的不足,可说是这作品的最突出的艺术手法。女作家的强烈的艺术个性,鲜明的艺术风格,是和她所构思的那个封闭性的小天地分不开的。

当然,我们得承认,这么个小天地究竟是存在着局限性的,有些情节经不起推敲。例如小卡茜第一次去看望小林敦,女作家不费多少笔墨,就把一个自私任性、可恨可恶的小东西刻画出来了,可是卡茜却向他吐露:"除了爸爸和爱伦以外,我爱你超过世上任何的人。"

我们不禁要问了,难道世上再找不出一个更值得爱的人了吗?但是在《呼啸山庄》的那个小天地里,卡茜却没有选择的余地。要是她不喜欢粗野的哈里顿,那就只能爱这个可怜巴巴、让人瞧不入眼的小东西!

再说她的伊莎贝拉姑妈吧,这么一位既漂亮又有钱的小姐,可惜凭她的美貌,加上她的财富,竟不能吸引一群门当户对的公子哥儿上门来

---

[1] 见《呼啸山庄》第 24 章。

求爱,希克厉毫不费力地把她弄到了手,因为在他面前并没有一位竞争的对手啊![1]

我们要看到,原来呼啸山庄那个小天地是女作家的巧妙的艺术构思,并不是她从现实生活中完整地截取的一角。我们不能(也不必)处处用现实主义文学的标准去要求这部小说。艾米莉的确显示了现实主义大师的深厚功力:每一个戏剧性场面都是使人如闻其声,如见其人;但她又并不以镜子般客观地反映现实为满足。她的创作激情并不来自要显示这个我们都能看得到的现实世界,而是为了要发掘人的隐蔽的、最深层的内心世界。

这样,不妨说,呼啸山庄的那个小天地是由两重世界组成的,是双层次结构。你说天地真小,太局促了,那是指的小说中的现实世界;可是它又高高地托起了另一个和雷电风雨相呼应的内心世界呢。

这样,挺立在风暴中的呼啸山庄,既是山庄,又不是山庄,它取得了一种象征性意义,像诗篇一般在你心中唤起了纷至沓来的意象。女作家在某些地方放弃了细节的真实性,并非功力不够,露出了破绽,而是在艺术上另有所追求。

我们现在越来越能看到,反映我们这个客观世界,现实主义并不是唯一的创作方法。18世纪的斯威夫特在他心目中也许想讽刺当时的英国政治界,而他写下的却是假想中的小人国。打上了强烈个性的印记的现当代作品,越来越偏重于情节的假定性、象征性,以至荒谬性。它让你在某种幻光的折射下,似乎看到了真实,而不要求你相信这就是真实——例如卡夫卡的《变形记》就是这样。

现实世界是一个极其广大的世界,我们有时却会发出惊呼:"世界真小!"而大师们所创造的艺术天地,即使是个极有限的小天地吧,却处处可以触景生情,使你应接不暇,不由得发出惊叹:这世界可真不小啊!

选自艾米莉·勃朗特:《呼啸山庄》,方平译
上海译文出版社,2006年

---

① 林敦的娶凯瑟琳也是这样。在读者印象中似乎他是选中了当地最美丽的一位姑娘;实际情况是,除了那位新娘,他别无可选择。

灵魂的撕扯与艾略特小说的内在矛盾

杨莉馨

作为英国维多利亚时代最优秀的小说家之一,乔治·艾略特的作品具有鲜明的道德倾向。英国文学批评家F·R·利维斯在其批评名著《伟大的传统》中即认为艾略特"最好的作品里有一种托尔斯泰式的深刻和真实性",并把艾略特的伟大归结为"对于人性的强烈道德关怀"[①]。美国批评家哈罗德·布鲁姆也认为艾略特的小说是经典小说中"将美学和道德价值融于一炉的范例","《米德尔马契》是她对道德想象所作的最细腻的分析,它也许是迄今为止散文小说中最细腻的一部"[②]。

然而,这位深具道德情怀的作家却又是维多利亚时代最"声名狼藉"的女性之一,她的作品与个人生活堪称判然有别的双重文本。她的道德意识泄露出她灵魂内部的痛苦挣扎,而这种挣扎又使她的小说呈现出理性与激情交锋的种种矛盾而复杂的情形。

一

确实,艾略特小说对英国城乡生活的历史性的描绘,对人性的充满同情的关注,对个人中心主义的批评和对主人公自我牺牲精神的讴歌,为读者带来了丰厚的美感体验。著名批评家卡莱尔的夫人在读过《亚当·比德》之后深有感触地说:"我发现自己爱上了整个人类。"[③]弗吉尼亚·伍尔夫在《普通读者》中亦推崇《米德尔马契》是屈指可数的几部写给成年读者的英语小说之一。[④]

---

① F·R·利维斯:《伟大的传统》,袁伟译,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年,第208页。

② 哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,南京:译林出版社,2005年,第250页。

③ 孙法理:《佛洛斯河磨坊·译序》,南京:译林出版社,2002年,第17页。

④ 弗吉尼亚·伍尔芙:《伍尔芙随笔》(1),石云龙等译,北京:中国社会科学出版社,2001年,第2页。

艾略特的理想主义信念和对道德责任的肯定等等,与她的成长环境、气质教养等不无关系,但尤其与她后来生活的变化、特别是爱情与婚姻上的特殊遭际有着更加深刻的关联。1853年,她与才华横溢而又婚姻不幸的文学批评家亨利·乔治·刘易斯同居,一时舆论大哗。艾略特不仅因此被自己深爱的父兄长期拒之门外,而且也遭到了社交界的唾弃。很少有人登门拜访这一对因爱情而结合的伴侣,她也失去了很多女性朋友。虽然亨利·詹姆斯后来曾颇有诗意地写道:"如果他们不曾相遇,那么我们就失去了文学史上最完美动人的结合"[①],但是,在当时的环境下,作为弱势群体中的一员,在这桩长达24年的事实婚姻中,艾略特遭受的羞辱、伤害和惩罚,其程度远甚于刘易斯。由于艾略特的小说创作生涯真正开始于和刘易斯结合之后,因此,她的作品不可能不打上特殊的生活体验和灵魂挣扎的印记。艾略特虽然相信良知超越于国家与教会的法律,但她心底依然渴望社会承认她是一位有极高道德修养和责任感的女性。或许正是为了表明自己并不是一个伤风败俗的女人,她才会在作品中刻意塑造一系列美好崇高、自我克制的女主人公。

这也使艾略特的生活与创作与差不多同时代的夏洛蒂·勃朗特构成了一种鲜明而奇特的对照:勃朗特在布鲁塞尔求学期间曾热恋自己的老师、有妇之夫康斯坦丁·埃热先生,但终因埃热夫人的阻挠而黯然离去。从此她将未能获得满足与回报的炽热恋情投注于小说创作中,以《教师》、《简·爱》和《维莱特》等作品纪念自己这段无望的爱情,并通过威廉·克利姆斯沃思、罗彻斯特和保罗先生的形象寄托了对埃热的怀恋。这位在现实生活中未能冲破道德与世俗樊篱的女性,在作品中表达了强烈的性别平等意识,后来被尊为具有浓厚女权意识的作家。艾略特的情形恰好相反。如前所述,她在现实中怀着舍生忘死之心,冲破了世俗偏见而与无法离婚的有妇之夫结合,但在作品中,勇敢、冲动、离经叛道的女性却几乎从未获得她的偏爱,而她赋予最深沉的同情与理解的,则往往是那些隐忍、克制、具有高尚的道德情操:无私到了近乎自虐程度的女性。苏珊·科普曼如此写道:"一想到乔治·艾略特将她的主

① Henry James, "The Noerls of George Eliot," in *Atlantic Monthly*, 18, 1866.

人公塑造得远不如她本人在生活中那么大胆,就不由得感到愤怒。"①

从心理学的角度来看,这位独自承受了生命中无法承受之重的女性,一定是愿意并渴望获得亲友宽宥和社会的认可,或许这也是她在和刘易斯共同生活的 24 年中,始终称自己为"刘易斯夫人"的缘故。而在刘易斯去世后,她又答应了他们共同的朋友约翰·克罗斯的求婚,由此终于获得了为社会接纳的合法婚姻,并与家人达成了和解。从这里也可以看出,她对异性怀有强烈的心理依赖,对社会认同怀有强烈的渴望。

作品与生活的悖离、理性与情感的冲突,曲折地反映了艾略特灵魂深处的撕扯与痛苦。由于维多利亚时代普遍认为作家就像男性造物主创造出世界那样"创造出"他的文本的意识②,19 世纪的妇女作家对自己艺术创造的资格与才情、对自己想象力的权威与合法性都产生了深刻的焦灼感。美国学者吉尔伯特和苏珊·古巴在"影响的焦虑"理论的基础上,将这种焦灼概括为"作者身份焦虑"(anxiety of authorship)。这种焦虑在同一文化时期的其他英国女作家如简·奥斯丁、夏洛蒂·勃朗特等人身上有着不同的表现形式;而在艾略特那里存在的道德与艺术上的双重"僭越"的特殊性,更使她的心理长期处于困扰与压力之中,使她的生活、思想与创作均产生了种种矛盾。

艾略特一生都饱受头痛症的困扰,而每当她开始创作一部新小说时,这种头痛症就愈发厉害。甚至在她成为英国当时最令人瞩目的妇女小说家之后,刘易斯还是不得不承认:"不幸的是,她头脑中的习惯是不信任自己,无论怎样的同情和赞美,都不可能使她开心起来,哪怕只有一两天的功夫。"③她极度依赖刘易斯的鼓励和赞许,无力以一个作家的身份去面对世界,甚至不敢去读那些对她的作品最为友善的评论文字。1862 年,刘易斯在回复艾略特的密友萨拉·亨内尔的信中这样解

---

① Geouge H. Ford. *Victorian Fiction*, New York: The Modern Language Association of America, 1978, p. 252.

② Sandra M. Gilbert & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University PressPress, 2000, p. 4.

③ 在她最后完成的著作《西奥弗拉斯图斯·塞其的感想》(*Impressions of Theophrastus Such*)中,艾略特有一段文字写到一位无名女作者的故事,她总是强迫来访者仔仔细细地阅读和讨论别人对她小说的批评意见,这些意见被精心搜集在一本纪念册之中。

释道:“她的情况特殊,不宜看批评文章。她因过分缺乏自信,曾多年完全不敢写作,现在要不是我在身边鼓励她,她也还不敢动笔。一千篇颂词也不能给她带来一丁点儿信心,但是指出一个缺点就会增加她的疑虑……”①

其实,作为一位具有高度文学鉴赏力的作家和批评家,艾略特有着清醒的判断力和超越时俗的见解。虽然她很喜欢夏洛蒂·勃朗特热情洋溢的作品,但在1848年写给朋友查尔斯·布雷的信中,她对《简·爱》中某些情节的安排表示了不以为然的态度:“我已经读过《简·爱》,要是你能告诉我你喜欢书中的什么东西,我将感到高兴。一切自我牺牲都是有益的,但是人们期望这种自我牺牲用在比较高尚的事业上,而不是用在把一个男人的精神和肉体拴在一具腐烂的死尸上的残暴法律(离婚法——或者干脆无法可依)这样的事业上。”②1854年,她在题为《法国的女性》的评论中又写道:“在法国,女性由于能进入男性的思想领域,与男性分享共同的利益而变得优秀,这种状况应是真正女性文化和社会健康的必备基础……让整个现实领域既对男性又对女性开放,只有到那时,造成目前两性间不和和排斥的根源——两性思维的差异——才会成为真理和生命中美的补充。”③然而,她又认为女性是激发灵感的缪斯而不是作者,并说,“拥有高度智能的妇女很少能够超越吸收别人观点的程度……各种各样的想法像幽灵一样在她的思想中飘过,但她却没有能力对它们加以控制,并把它们固定下来”④。因此,她似乎又认为从生物学的立场来看,妇女先天地劣于男性。

艾略特博闻强记,精通法文、意大利文、德文、希腊文和拉丁文,翻译过大卫·斯特劳斯的《耶稣传》和路德维希·费尔巴哈的《基督教本质》,在约翰·查普曼主持的重要知识分子刊物《威斯敏斯特评论》上匿名代行主编之实务,写下大量才华横溢的文学评论文章和诗歌,是位不折不扣的学识渊博的女才子。尽管如此,她对女才子们却不屑一顾,拒

---

① 安妮特·T·鲁宾斯坦:《英国文学的伟大传统:从司各特到肖伯纳》(下),陈安全等译,上海译文出版社,1998年,第231页。

② 同上书,第208页。

③ George Eliot. “Woman in France: Madame de Sable,” in Thomas Pinney ed. , *Essays of George Eliot*, New York: Columbia University Press, 1963, p. 52.

④ Ibid. , p. 56.

绝为伍,甚至急欲摆脱与这类人的干系。她形容"对学问或哲学一知半解的妇女无异于会唱歌的耗子、或者会玩牌的猪",甚至还把妇女小说称为"妇女小说家所写的愚蠢小说",讽刺虚假的妇女艺术将成为"男性化风格的一种荒唐的夸张,恰如一位身着男装的蹩脚女演员那趾高气扬的步态一般"。[①] 但另一方面,她又无法克制自己创造才情的勃发,无法克制成为一名优秀职业作家的诱惑,于是只得在名字上玩出一系列花样:她曾使用过大量化名,使她名满天下的乔治·艾略特则是用刘易斯的中间名加上一个普通姓氏合成的(她不敢用已和她断绝关系的父姓)。由此,她"女扮男装",证明自己已经非同寻常地超越了女性性别的局限。但即便如此,她还是声称:"我的书让我很是苦恼。"[②]

由此我们发现,艾略特已经内化了父权中心文化的女性观。在她整个职业生涯中,我们都可以看到这种内化的标志,比如,她在面对社会对她的异议时始终怀有负罪感,她更愿意交男性朋友(比如赫伯特·斯宾塞),她隐含的厌女倾向,等等。然而,在需要认同于父权中心文化的同时,艾略特又无法回避自己身为一名妇女的意识。正是这种矛盾造成了她灵魂内部的种种痛苦,并使其小说通过作家本人和故事叙述人双重声音的交织,成为理性与非理性短兵相接的场域。

二

艾略特虽然对女才子们不屑一顾,但她又本能地热爱她们的作品。她不止一次地读过勃朗宁夫人的诗体小说《奥罗拉·李》,也深受玛丽·沃尔斯通克拉夫特、玛丽·雪莱和勃朗特姐妹的文学作品的滋养。她欣赏夏洛蒂·勃朗特在《简·爱》和《维莱特》中体现出来的"火一般的热情",和盖斯凯尔夫人、哈里叶特·比彻·斯托保持着通信联系,并对玛格丽特·福勒怀有深刻的精神上的认同。在被社交界摒弃、一个人捱过漫漫长夜的日子里,艾略特一定体会到作为一名妇女作家的孤独感、对女性读者理解的渴望、对女性文学前辈和传统的认同,以及忠

---

① George Eliot. "Woman in France: Madame de Sable," in Thomas Pinney ed., *Essays of George Eliot*, New York: Columbia University Press, 1963. p. 53.

② *The George Eliot Letters*, vol. 5: pp. 103—104, quoted from Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century literary Imagination*, p. 466.

实于自己真实感受和内在尺度的强烈需要。所有这一切都使她的小说像艾米莉·狄金森的著名诗行所形容的那样:"讲出全部的真理,但以倾斜的方式。"这一"倾斜"亦使她的作品加入到了19世纪英美妇女文学潜滋暗长的传统之中。她表达了对严苛的清规戒律压抑扭曲人性的不满,呼唤更加合乎自然的伦理法则,并渴望妇女能拥有更为开阔的公共空间,更充分施展自己的才能。

桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古巴认为,艾略特的早期作品、也即初次使用乔治·艾略特这一笔名出版的小说集《教区生活场景》,即已"揭示了作者针对女性的屈从和劳役所实施的复仇这种令人吃惊的模式,而那些屈从和劳役渗透于艾略特后来的所有小说作品之中"。[①] 构成小说集的三篇作品中无一例外地出现了颇具巧合性的死亡,使人不得不怀疑这样的安排是否正是作家的主观意图甚至暴力倾向的自然结果。

在《阿莫斯·巴尔顿牧师惨史》中,美丽温驯的牧师太太、女主人公米莉·巴尔顿难产而死;《吉尔菲耳先生情史》中的卡特莉娜·萨提是一位简·爱式的人物,她因心上人威伯劳上尉的负心而痛苦,但在想亲手用匕首扎进他的胸膛之前,意外发现他已因心脏病而在花园中暴卒;《珍妮特的忏悔》中的珍妮特·丹普斯特则嫁给了"一个在夜半时分喝得醉醺醺的暴君",并遭到野蛮家庭暴力的摧残。尽管艾略特的出版商约翰·布莱克伍德很不喜欢这篇小说的主题,艾略特还是坚持叙写了这个有关家庭暴力和女性酗酒的故事,并使丹普斯特后因负罪感而惶惶不安,终于精神错乱而死。至此我们发现,《教区生活场景》中的死亡有着耐人寻味的文化功能:米莉·巴尔顿的死亡使她从每日的劳役中获得解脱,并成为对冷漠麻木的丈夫忽视她的一种惩罚;在花园中,复仇女神无形的臂膀为威伯劳上尉带来了死亡;她的手还将丹普斯特"拽入了冰冷的水中",使珍妮特摆脱了悲惨的婚姻。死亡频频出现,显得那么偶然和具有巧合性,使人不由猜测它正是"令人吃惊的复仇模式"。虽然在小说叙述人的讲述中,女主人公们都是克制愤怒、忍让屈从的天使,但她们的创造者却似乎扮演了复仇女神的形象,"代"她们伸张正

---

① Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, p. 484.

义,其方式恰如《简·爱》中的伯莎·梅森"代"简·爱在宣泄潜藏的愤怒一般。

隐匿于幕后的女作家和叙述人声音的分裂继续出现在艾略特后来的小说中。已有一些研究者注意到,体现出女性特征的自然同样承载着表达作家隐秘愿望的功能,恰如艾略特在《佛洛斯河磨坊》中通过叙述人的口吻发表的一段议论所言:"大自然却在它坦率的外表之下埋藏了深沉和心计。朴素的人都会以为它很容易看透,其实他们那些自以为是的预测一直受到大自然的批判。在这些似乎粗粗造成便扔到一边的平常的少年面相下面,大自然埋藏了一些最无法改变的个性和最坚强、最难改变的追求。"[①]其中最具代表性的是"水"的意象。在艾略特笔下,"水"代表了上天赐予的强大母性本质,具有创造、萌生、毁灭与重生等诸种功能,与人的本能、冲动、激情、非理性等紧密相连。在《亚当·比德》中,西阿斯·比德作为不负责任的父亲,最害怕的就是自己被水淹死;在《丹尼埃尔·迪朗达》中,关德琳的丈夫原以为"自己可以像驯马那样,轻而易举地驯服大海",结果因狂妄自负而惨死在海上;《罗慕拉》中,在发现丈夫提托·密乐玛背叛了她和她的父亲之后,罗慕拉感到自己就像酒神的女祭司一般,心中充满了神圣的愤怒。她躺在船上顺流而下,期待着走向死亡。在阿诺河上,被提托背弃的养父波尔达萨掐死了提托。同一条黑色的河流也对罗慕拉施行了洗礼,使她平复了心灵的创伤,获得了再生,最终成为一位"圣母"似的人物。

《佛洛斯河磨坊》作为艾略特最具自传色彩的作品,更为清晰地呈现了作家灵魂内部的冲突以及这一冲突在作品道德说教主题背后投下的暗影。在这过程中,"水"的意象同样发挥了重要的作用。佛洛斯河的激流与自然、本能、激情相关。小说中玛姬·杜黎弗第一次出现,便是以佛洛斯河"哗哗的流水声"和"隆隆的水磨响"为背景的。玛姬正是自然的孩子,"别人老说她像吉普赛人,是'半个蛮子'。"(第110页)她痴迷的、梦一般的心绪总是会把她卷人情感的激流,这股激流正像是奔腾不息、推动水磨运转的大河的韵律。玛姬自小即被说成是一个"神气像个美杜萨"的小魔鬼,"只是头顶上没有毒蛇"罢了,还被形容为有

---

① 乔治·艾略特:《佛洛斯河磨坊》,孙法理译,南京:译林出版社,2002年,第33页。以下出自该作品的引文一律在正文中标注页码,不再另注。

着一头黑色不驯乱发的“女祭司”;这个天资聪颖、热情奔放的少女可怜巴巴而又力不从心地在现实生活之外寻找“避难处”。“文明生活追逐着她、使她枯萎,她就要在那里避开它了。”(第 112—113 页)当《呼啸山庄》中的凯瑟琳·欧肖和希克厉在石南丛生的荒野上快乐地合为一体,“半野蛮、半鲁莽、半自由”,把那里当作自己的天堂时,艾略特笔下的汤姆和玛姬这一对兄妹却落入一个预设了不同性别规范的世界中。所以,玛姬热爱的这位哥哥作为磨坊未来的继承人与碾磨、粉碎的过程相连。作为与自然格格不入的文明的化身,他所要做的就是将处于原生状态的东西变为精研细磨的成品,以供消费。这个资质平庸、缺乏热情与想象力的哥哥嘲笑妹妹在知识上的雄心,剥夺她生活和想象生活的自由,并根据苛刻的道德标准严厉地责备她。所以玛姬才会在愤激之余将天使般的金发表妹露茜·迪恩推入泥塘,从汤姆身边逃开,前去投奔吉普赛人。

玛姬短短的一生可说是努力克制自己的天性和激情、为他人殉难的斗争的一生。小说第 6 卷 13 章的标题“随波逐流”耐人寻味。一个天赐的机缘,终于使玛姬可以与暗恋的斯蒂芬单独相处。作家将他们安排在佛洛斯河上顺流而下。其间,玛姬的“荣誉和良心”与“埋伏在内心深处的最邪恶的东西”、“无情的自私”(第 493 页)之间的冲突暂时为机缘、潮水和溪流所左右。艾略特用充满诗意的欣快笔触,描写了一对情侣在激流上划过时的情景:“周围似乎有一种天然的欢欣,不会指责他俩的快乐。那年轻的、没有疲倦的日子的呼吸,那船桨的有节奏的美妙的起伏,飞掠的鸟儿不时送来的零碎曲调,宛如兴会淋漓的欢乐。”(第 499 页)当他们在恍惚中错过了上岸的码头,幸福生活的前景向他们展开时,玛姬“渴望这一切都是潮水的赐予——她可以丝毫不挣扎,随着那飞速的、默默的河水漂流下去”。(第 501 页)所以,小说最后安排玛姬的水中之死,似乎表达的正是作家让她获得解脱、并在水中再生的愿望。

三

在后期作品中,艾略特依然想在叙述人对温柔无私的女主人公的赞美和作家潜在的复仇冲动之间保持平衡。她最伟大的小说《米德尔马契》,则为我们提供了这种张力关系最充分的表现形态。

在《米德尔马契》中，“水”同样是激情和生命活力的象征。小说第7章中写到瘦弱苍白、终日苦苦钻研毫无价值的学问的老书蠹卡苏朋打算用伉俪之情点缀自己的后半生，然而这位心灵贫瘠的牧师先生已经不再能感受到爱情的滋味和生活的乐趣：“他决定跳进爱情的激流，但出乎他的意外，他发现这只是一条极浅的小溪。正如在干旱地区，浸礼只能用象征的方式进行，卡苏朋先生投入的溪水，充其量也仅仅在他身上溅了几滴水点。”[①]虽然小说的叙述人努力做到冷静客观，保持中立的叙述立场，然而，作家毫不容情的讥讽却跃然纸上。热情高尚的少女多萝西娅曾经以为自己可怜的人生“只能算一个小池塘”，而卡苏朋的体验是无限“辽阔的湖泊”（第23页），因而自愿投身于他编制《世界神话索隐大全》的“伟大”事业。然而，在她义无反顾地“登上结婚的汽船开始航行时”，却发现“面前并没有路，你找不到海洋，事实上，你只是一个在封闭的水坞里打转”。（第189—190页）虽然多萝西娅误以为卡苏朋是弥尔顿式的伟人，甘愿像弥尔顿的女儿们那样奉献，但她的高远理想是登上“男性的知识领域”的“高台”，“希望自己也变成博学之士”（第61页）就像圣女特雷莎一样，“她总是渴望着什么，要求她的生活充满既合理又热烈的行动”。（第85页）婚后，在卡苏朋自私、虚伪、无能、冷漠的真面目迅速呈现在多萝西娅面前时，作家忍不住暂时甩开了叙述人的中性立场，对要求女性单方面牺牲的不公正规则进行了激愤的讽刺：“社会也从未提出过这种荒谬要求，要一个男子不仅想到一个少女应该具备什么条件，才能使他幸福，也想到他自己应该具备什么条件，才能使这个可爱的少女也得到幸福。仿佛一个男子不仅有权选择妻子；也有权为他的妻子选择丈夫似的！”（第266页）卡苏朋只是把多萝西娅视为他的花瓶般的附庸、一个“崇拜他的运行轨道的”月亮、一个秘书兼书记员、一个代表公众对他加以崇拜的人，甚至是一个使徒，在他死后依然会代他执行使命。小说中卡苏朋试图借“死者之手”扼杀多萝西娅的幸福、迫使她终身为他殉葬的情节，集中体现了卡苏朋所代表的父权统治的残忍。小说家还借具有浓郁女性气质的自由艺术家威尔·拉迪斯拉夫之口，更为自由地表达了自己的情感倾向。威尔愤怒地谴

---

① 乔治·艾略特：《米德尔马契》，项星耀译，北京：人民文学出版社，2006年，第60页。以下出自该作品的引文一律在正文中标注页码，不再另注。

责卡苏朋……"愿意把衰老的身体蜷缩在洞穴里,这是他的事,但他不应该引诱一个少女,让她跟他一起待在洞里"。(第342页)因此,作品充满了矛盾的叙述一方面肯定了多萝西娅热情、无私的奉献精神,另一方面又通过对卡苏朋怯懦、卑下、阴暗而复杂的心理世界的精致描摹,让读者深感多萝西娅的牺牲毫无意义,惋惜她在不平等的婚姻中"没有找到自己的史诗,无法把心头的抱负不断转化为引起深远共鸣的行动"。(第1页)

作为对19世纪上半叶英国外省乡镇生活展开全景式描摹的作品,《米德尔马契》中除了多萝西娅为自己的单纯、轻信付出了幸福婚姻的代价这第一条主线之外,还有怀揣勃勃雄心、希望在医疗改革上做出一番事业的青年医生利德盖特和米德尔马契市长楚楚动人的女儿罗莎蒙德之间不和谐的婚姻这第二条主线。作家对这两个重要人物的态度同样是矛盾的。艾略特把罗莎蒙德刻画为一位工于心计、轻浮虚荣、追求物质主义的女子,描写了利德盖特因结下这一桩不相称的婚姻而陷入世俗罗网、终至颓唐死去的悲剧。然而,除了与医疗改革以及科学实验有关的事情之外,艾略特又把利德盖特塑造为一个道德"平庸"的人物……这一"平庸"集中体现为他对女性的保守态度。"他认为,对一个男人的杰出才能的崇拜,正是女性心灵最美好的表现之一,尽管她们对这种才能的具体内容并无准确的概念。"(第255页)他理想中的婚姻,是"雌鹅的温情脉脉、百依百顺和雄鹅的远大抱负、坚强毅力结合在一起,构成一幅神奇瑰丽的生活画面"。(第337页)婚后,他希望罗莎蒙德"像一条千娇百媚的美人鱼,整天打扮得花枝招展,为他一个人唱歌,让他的伟大智慧得到休息"。(第551页)一旦罗莎蒙德自以为是、违背了他的意愿,他马上变得不悦甚至粗暴。在此方面,作家也赋予了罗莎蒙德一定的同情,把她表现为男权压制的牺牲品,并使她的生命轨迹与多萝西娅的生命轨迹产生一定的暗合。

概而言之,小说两条主线中的男主人公都可以被看作是父权体制在外省的压迫力量的化身。卡苏朋穷30年之功,试图将世界各地的神话全都扭曲、压缩成一册册的摘要,或者仅仅只有单一来源、即与《圣经》的救赎观相连的东西,从而毁灭所有活生生的想象,把它们固定为僵死的历史;利德盖特表面看来是和卡苏朋彼此映照的人物,但在探索生物的奥秘、寻求"构成生命起源的原初结构"和"所有组织的相同源

头"这一点上和卡苏朋彼此呼应,而在无视妻子的意愿这一点上更存在惊人的相似。因此,作家再次实施了干预,在卡苏朋身上重复了实施"复仇"的"令人吃惊的模式",而她为利德盖特安排的不般配婚姻,似乎也体现出一种报应的意味。由此,艾略特通过对表面看来细微琐碎的家庭生活的强调,对父权文化展开了批判。

然而,艾略特又是矛盾的。虽然她所安排的情节与人物之间隐藏着一系列的对应与对立关系,然而,我们发现,对于自我否定的叙述在她的小说中始终占据着至关重要的地位。早在1855—1856年间发表的一系列论文中,艾略特即已表达了这样的观点:女性在教育和职业上争取与男性均等的机会不是为了实现自我成功,而是要成为男性生活与精神上更加完美的伴侣,这样,社会才能更加和谐。她后来创作的小说中,最终还是无私、具有利他倾向的圣母玛丽亚型人物成为叙述人心目中真正的女主人公。从叙述人的立场来看,在《亚当·比德》中是迪娜(而不是海蒂)、《罗慕拉》中是罗慕拉(而不是巴尔达萨)、《丹尼埃尔·迪朗达》中是米拉(而不是关德琳)、《激进分子费利克斯·霍尔特》中是依瑟(而不是特兰松夫人)、《佛洛斯河磨坊》中是谦卑、自责的玛姬(而不是那个疯疯癫癫的野丫头玛姬)经过各自的挣扎,最终达到了自我克制的境界,并使得人类生活免遭激情的冲击和非理性的骚扰。而在《米德尔马契》中,曾像圣特雷莎般追求"庄严的理想"的多萝西娅以对抗男性社会的性别角色开始,亦以"一心一意为另一个人而生活"的家庭天使的角色告终。这就是艾略特心目中的理想婚姻:女性必须以自我牺牲成就男子的抱负;至于那些不能屈从于这般命运的人则会在情节中遭受惩罚、接受教训。弗里德里克·卡尔指出:尽管艾略特的诗中"表现了一种高雅和自信,其实她是一个极度分裂的女人,一个极度分裂的思想家,正基于此,作为一个艺术家,她不顾一切地试图将各种完全不同的,甚至是矛盾对立的思想统一在一起"①。她的诗是如此,她的小说同样也是如此。

因此,一方面是浪漫主义的激情,另一方面是现实主义的法则,两者同时在为艾略特提供着文学资源和背景,这一背景与她既作为一名

---

① R. Karl. Frederick, *George Eliot, Voice of A Century: a Biography*, New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1995, p. 6.

妇女、又是一个隐含厌女倾向的人的意识十分吻合。艾略特内化了父权中心的文化传统,但这一传统又与她作为一名妇女的真实体验格格不入。作为着力描写教区生活中的诸种美德、而自身早就放弃了基督教信仰的不可知论者,一个赞美妻子们的奉献而自身却"堕落"了的女性,一个讴歌母爱但自己却没有孩子的作家,艾略特陷入到错综复杂的矛盾之中,于是只能通过对她笔下的形象实施"复仇"或"惩罚"的行为来解决这种矛盾,而这些"复仇"或"惩罚"又与她作为一名小说家的职业目标形成了对照,造成了叙述声音的二元特征。这一存在于思想和灵魂之间的张力关系,鲜明地显示出艾略特身上典型的维多利亚时代特征。

选自《外国文学评论》,2008年第2期

《双城记》中译本序

张　玲

狄更斯、雨果、卡莱尔、司各特

18世纪末发生的那场法国资产阶级革命规模空前，在世界范围内影响深远。这场革命距今已近两个世纪，而我们回顾一下就不难发现，无论是法国本国还是其他各国，在严肃文学领域内，类似《双城记》这类涉及这一伟大历史事件的小说，似乎并不多见。仅以法国而论，它本是一个盛产小说的国家，在近一两百年小说发展的繁荣时期，真可谓大家辈出，竞领风骚，早在这场大革命过去不久，就出现了一位以写历史小说而声驰全球的大仲马。他虽也写过一系列以大革命为背景的作品，但那毕竟属于通俗演义，不过是从大时代中采撷繁衍的枝枝叶叶，在法国历史小说中，最易使人与《双城记》发生联想的，或许应该说是雨果的《九三年》。不过《九三年》只选取了新生革命政权扑灭旺代地区反革命武装叛乱这段历史背景；《双城记》故事的时间跨度则长，上可追溯到革命发生前的二十余年，主要部分是革命发生的当时以及随后一两年那些如火如荼的日子。

狄更斯是一位以反映现实生活见长的小说家，他的作品不仅是长篇，而且包括中、短篇，绝大多数都是以他所生活的当时当地为背景。他的长篇小说，仅有一部《巴纳比·鲁吉》时间设在1779—1780年英国清教徒反对罗马天主教统治的高登暴动时期；仅有一部《马丁·瞿述伟》的部分地点设在美国；唯有这部《双城记》，是他既写18世纪的历史，又写异邦的书。

《双城记》发表于1859年，是年作家47岁，就狄更斯这位少年成名而且享年只有58岁的作家而言，这已可说是他的迟暮之年；在狄更斯的长篇小说中，是倒数第三部（最后一部未完成的《德鲁德疑案》除外）。这又使人联想到了雨果的《九三年》。它也是雨果的晚年之作，又

是雨果的最后一部小说作品,这恐怕并非仅仅是偶然的巧合。起码,负有时代使命感和历史责任感的作家,经历过大半生的探索、追求、呐喊、奋斗,人到晚年,功成名就,继续操一支老练的笔,重新作一番历史的反思,在文学界本不足为奇;再者,雨果又是与狄更斯同时代的作家,狄更斯1846年旅居巴黎时,曾受到雨果亲切热情的接待,这两位天才人物的倾心敬慕,出自天然,就文学问题,曾有交流,他们晚年在选择创作题材上,似乎正是灵犀相通。

按照狄更斯自己在这部书的序言中所说,创作《双城记》的念头,始自作为票友和子女亲友一起演出柯林斯①的剧本《冰海深处》期间,那应该主要指1857年。由此可见,这部小说的诞生,不是乘作家一时之兴,而是至少经过了三年的酝酿。如果追溯狄更斯的生活和知识积累以及思想发展的历程,我们更可以看出,为了创作这部作品,狄更斯曾有意无意地进行过长期的准备。

狄更斯的第一部长篇小说《匹克威克外传》,甚至更早发表的特写集《博兹特写集》,就明显表现出揭露和批判的锋芒。在他前期创作《奥列弗·退斯特》、《老古玩店》、《尼古拉斯·尼克尔贝》以至《马丁·瞿述伟》、《董贝父子》、《大卫·科波菲尔》等作品的时候,他触及社会尚嫌肤浅,主要是以他所处社会地位最易敏感地觉察到的那些不良现象,诸如贫富悬殊,道德堕落,贫民所过的非人生活,妇女儿童所受的蹂躏摧残,等等,随着他在思想上和社会实践中不断探索,他的作品逐步深入地触及法律、劳资关系等比较重大的社会问题。他创作后期的《荒凉山庄》、《艰难时世》、《小杜丽》等,都包含着这类内容。到了创作《双城记》的时期,狄更斯对社会问题的思考已经发展到面对整个社会制度的阶段:统治阶级的奢靡暴虐必然导致激烈残酷的报复和社会制度的更换。这既是狄更斯进行历史反思的结论,也是《双城记》的第一主题。

狄更斯的那篇序言,还提到了卡莱尔和他的《法兰西革命》。在研讨狄更斯及其《双城记》等作品的时候,这确实是不可忽略的作家和著作。卡莱尔(1795—1881)是狄更斯的终身好友,又是忘年之交。他是英国历史上著名的思想家、历史学家、文学家、社会活动家和政治改革

① 指英国小说家威尔基·柯林斯(1824—1889),他是狄更斯晚年的好友和创作事业上的合作者。

家，在19世纪中后期更是名噪一时，在1840年的一次演说会上，已经崭露头角的青年小说家狄更斯初识卡莱尔，并受到他那滔滔雄辩的强烈感染。当时，卡莱尔的历史名著《法兰西革命》(1837)还是一部新作，狄更斯自从那次演说会之后，常将这部作品随身携带、反复阅读。次年，他就创作并发表了第一部历史小说《巴纳比·鲁吉》。我们将《双城记》与《法兰西革命》加以对照也不难看出，《双城记》不仅在思想上深受卡莱尔及《法兰西革命》的影响，而且小说中反映的历史进程和历史事件，大多也以此书为据。无怪英国著名的狄更斯研究者切斯特顿(1874—1936)曾说：在《双城记》中，我们甚至会隐约感到另一位作家的形象或者说是影子，这另一位作家就是托玛斯·卡莱尔①。

然而狄更斯创作《双城记》还有更加久远的历史文化渊源。虽然他是一位自学成才的作家，但对英国的文学传统和欧洲的历史文化并不陌生。在他的青少年时代，著名的不列颠博物馆就是他自觉的课堂；他儿童时代阅读的经典文学作品中，曾对英国以及欧洲文学产生过重要影响的司各特的历史小说占有相当重要的地位。狄更斯自己在中年时代(也是他的创作盛期)，还忙中偷闲写过一部《儿童英国史》。

英法是仅有一道海峡之隔的两个国家，其间最短距离仅为二十余海里。从中古开始，两国间就有频繁往来，在政治、经济、文化、生活、血统等方面不断交流、渗透、融合，两国作家彼此互写对方的历史故事，更是屡见不鲜。虽然狄更斯由于早年家境贫寒，没有受过当时上流社会青年必经的"旅行教育"(Grand Tour)，到欧洲大陆去开阔眼界，增长见闻，但他成名并成为职业作家之后，曾不断旅居法国、意大利等欧洲大陆上的国家，在当时被视为世界"时髦"中心的巴黎，狄更斯更是常客。法国的历史、文化、名胜、见习、语言以至巴黎的街道、建筑，狄更斯都是曾用心研习，从创作的目的来说，这些也都是必要而有益的准备。

法国大革命的是非功过

《双城记》是狄更斯晚年的力作，它的内容涉及既广，蕴蓄又深。笼统说来，狄更斯是以写法国大革命来反映社会尖锐的阶级对立中各式各样的人和所表现出来的人性。狄更斯像与他同时代的许多所谓资产

---

① 见切斯特顿：《双城记》序言。

阶级激进派一样,看出英国维多利亚时代社会的症结,但他们的中产阶级立场决定了他们仅仅提倡积极的社会改良,而不是激烈的阶级斗争和革命。面对三四十年代三起三落的宪章运动和 1848—1849 年风起云涌的欧洲大陆各国革命运动,他们忧心忡忡,纷纷以自己的著述(政论的、历史的、文学艺术的)揭露和抨击种种社会弊端,旨在提醒人们,不要被歌舞升平的表面现象迷惑,应该正视现实,积极从事改革;如果听任社会矛盾不断激化,人民会奋起以更加残酷的暴力对加诸他们的剥削、压迫和苦难施行报复。卡莱尔和狄更斯在《法兰西革命》和《双城记》中则又添加了这样一句:看,法国大革命就是前车之鉴!

《双城记》实际上是狄更斯继《巴纳比 · 鲁吉》之后以历史小说的形式发表的又一部讽喻诗。无疑这是政治色彩很浓的书,它所反映的社会生活领域,也比他的其他小说更深更广。这部书也常遭批评家的贬斥和否定。有的说它歪曲历史,丑化贵族统治者,有的说从另一方面歪曲历史,丑化革命群众;有的说它是庸俗的政治宣传文字;还有的认为它陈旧过时。面对鲜明突出的政治性思想内容,批评家各持一端,自然会出现此亦一是非,彼亦一是非,盖皆人人政治立场各异,永远难得求同。

其实《双城记》绝非歪曲历史的作品。它虽然也像狄更斯的其他作品一样,人物多属虚构,篇幅大多被这些虚构人物在日常和平生活中的家居谋生、爱情婚姻、交友往来占据,但社会政治生活是其主要内容;即使寻常人物的日常生活和命运,也不同寻常地与社会政治生活紧密交织。狄更斯着重写了三组矛盾:一组通过马奈特大夫在革命前和革命中的遭遇来表现;一组通过德发日太太父兄姐姐一家人的遭遇和她的复仇来表现;一组通过加斯帕孩子遭埃弗瑞蒙德杀害以及他的复仇死难来表现。这些故事从多种角度,形象地反映了 17 世纪法国贵族统治阶级对第三等级的平民大众经济上、政治上、人身上、精神上的摧残。这些事实有史记载,并非狄更斯凭空杜撰;诸如断送马奈特大夫前半生的那一纸御赐空白捕票,就是无法抹煞的物证。狄更斯刻画的埃弗瑞蒙德侯爵是集文明与野蛮,温雅与凶残于一身的典型。为了以其文明高雅掩盖其野蛮凶残,他必然要随时装假,所以此人言谈虚伪,举止做作。这个人物首次出场,狄更斯在描述其外貌时,就曾点出他的脸好似一副面具,这正是作家的暗示。在涉及其他贵族的场合,狄更斯也从未

忽略他们的高贵气派和良好教养。即使在肮脏凄惨的牢狱中,在押赴刑场的前夕,他们仍然从容镇定,不失风度。狄更斯不论是表现他们的野蛮凶残,还是表现他们的文明温雅,都并未有违历史与生活的真实,也未简单地作漫画化处理。

小说中与上层贵族统治阶级直接对立的,是巴黎近郊圣安东区的居民和埃弗瑞蒙德侯爵府邸周围的农民。这两组下层社会的贫穷、饥饿、肮脏、愚昧,足以概括当时法国社会第三等级最底层大众的处境。《双城记》以相当章节,反复交待革命爆发的种种背景和条件,直接叙述了城乡劳动者在革命前默默无声的酝酿,跃跃欲试的反抗;详尽描绘了革命爆发时攻占巴士底狱和烧毁乡间府邸这两桩富有代表意义的事件,无疑是对这场革命首先作了肯定。

关于这场大革命的直接描写,实际上是到小说最后的三分之一处才正式开始,主要包括书中第 2 卷最后两章和第 3 卷的部分章节。城市暴动,首先从圣安东区掀起,狄更斯通篇将其比作海水,人的海洋,人声的波涛,像海水冲击堤岸,砰訇大作;乡镇暴动,狄更斯着重描写了火,府邸着起了火,万家点燃了灯火,星星之火,顷刻燎原。这两层描写,用意颇深,旨在说明——革命的激情达到顶峰,会泛滥成灾,不可收拾。于是,从德发日太太在市政厅前手刃老弗隆开始,场院内磨刀石霍霍飞转,革命法庭将无辜者判处死刑,大街上囚车隆隆前进,刑场上断头机吉洛汀嚓嚓操作。这一切是那样地阴森可怖,野蛮凶残!但是,狄更斯在他的作者自序中却明确声言,这些情况,“都是在对最可信赖的目击者确信无疑的情况下如实引述的”;而且,随便翻开一部记述这场大革命的史书,我们也可以为狄更斯的描述找到根据。就连在西德尼·卡屯之前处死的 22 人这个数目,都与雅各宾专政时期处死吉伦特派国民公会委员的人数恰相吻合,根据小说中描述的他们在绑赴刑场时一路上的不同表现,甚至可以查对记载,隐约辨认他们的真名实姓。小说中的那些描绘,在法国大革命那个历史时期,特别是在雅各宾专政实行革命恐怖的时期,都确有其事。当然,狄更斯并非史家,他创作《双城记》更非撰写史书,在这部小说中,他没有全面交待革命的来龙去脉和全部进程,甚至没有提到革命阵营方面任何一个真实的历史人物。他不过是通过艺术的概括,反映了革命的一些方面,表述了它最主要的是非功过。

法国大革命是一桩复杂的历史现象,事先曾经过长期酝酿,其间又经过各种曲折,矛盾纠葛错综复杂,代表各个社会阶层利益的各党派政治势力纷纷表演,活跃异常。对待法国大革命中的革命群众,即使是对德发日先生和太太这一对志同道合、唱和相随的恩爱夫妇,狄更斯也并未一视同仁。德发日先生是小说中的主要人物之一,是当时巴黎圣安东区一家酒铺的老板,仆役出身。在革命前的秘密酝酿阶段,他的酒铺是革命团体秘密联络的据点;革命发生后,这里又成了号召和组织群众的小小指挥部。他襟怀开阔、仁爱宽厚、沉着坚定、智勇双全,是狄更斯人物百科中较出色的群众首领形象。无论是革命前还是革命中,他的言论行为都合于分寸,不悖情理;他所坚持的革命原则性也并未使他的人性泯灭。特别是在对待革命过激行为上,他渐渐有所疑惑,与他太太之间开始产生分歧。在群众情绪渐趋白热化的时候,他虽然也偕同太太充当了夏尔·达奈的原告,将他再次投入监狱并判处了死刑,但是对于太太欲将马奈特大夫一家斩尽杀绝的密谋,他并未染指,而深解自己丈夫的德发日太太,也故意将他摒除在外。

狄更斯在他的小说中,塑造过各种身份、年龄和性格的女性形象,而给人印象最深的却往往不是他所置于女主人公地位的那些贞淑慧美的大家闺秀或小家碧玉,而是各种类型的下层社会妇女。德发日太太就是大革命非常时期应运而生的一个不同凡响的下层社会女性形象,在狄更斯的女性画廊中,几乎也是独一无二的。作家对她的外貌、言行、性格和心理特征,用笔都很精细。尽管作者和读者并不一定对这样的人物产生好感,但这一形象无疑具有比露茜·马奈特多得多的艺术魅力。狄更斯在她的末日对她那富于哲理的概括,更能发人深省。狄更斯通过她反映了那样一种非人的人性,体现了残酷的复仇和暴力;通过她的结局更加鲜明地表达了自己反对暴力的人道主义思想——这就是这部作品的第二主题。

在德发日夫妇周围,狄更斯还安置了他们的一些副将:几名雅克、复仇女、在革命中改行锯木的小个子修路工,虽然笔墨不多,但各有各的面貌、体态和行为特征,代表着更细分类之中的某一种属,几乎无一多余。从表面看,他们都粗俗鄙陋、褴褛肮脏、缺乏教养,但他们复仇时不怕牺牲(加斯帕),他们对革命事业忠贞执著(几位雅克和复仇女),就文学形象说,他们既与狄更斯惯于刻画的那些恶人具有本质上的区

别,又与《巴纳比·鲁吉》中那些心智不健全、充满贪婪兽欲的反叛者不同。他们并不唤起人们的恶感;在和平生活中,他们令人怜悯;在革命中,他们令人畏惧。他们的粗俗鄙陋、褴褛肮脏和缺乏教养正像狄更斯放在背景上以粗线条涂抹的那些轮廓模糊的群众一样,是封建压迫剥削的结果。不论是在这些人还是在德发日太太身上,我们都可以明显地看出,不理想的社会环境是怎样令人痛心地扭曲了人性。

叟候街角的回声

《双城记》既以较少篇幅直写法国大革命的场景和事件,它的绝大部分章节则用于记叙马奈特大夫在革命前后的坎坷遭遇。

他是一位法国名医,一个正直的知识分子。还很年轻的时候他就以自己的医术医德赢得了比较独立的经济地位和社会地位,但是在大革命前法国的封建专制和封建等级制度下,他是属于第三等级的平民,他的政治地位与德发日夫妇等劳苦大众没有本质差别。由于职业的机会,他偶然目睹了封建贵族埃弗瑞蒙德兄弟践踏人格,草菅人命的暴行,因为打抱不平,反被犯罪者滥施特权投入监狱,在巴士底狱中活活埋藏了 18 个年头。

狄更斯最初为这部小说定名的时候,曾拟过《博韦[①]的医生》和《活埋》。仅此可见马奈特大夫其人,特别是"活埋"一事,在狄更斯心目中的地位。马奈特大夫这段在大革命前的遭遇,是在小说接近尾声的部分追述的。在故事起始,马奈特初次登场,即已是一具白发苍苍、形容枯槁的活尸,一架只会埋头做鞋的机器,完全丧失了理智和感情。他给人从狱中搭救出来,"死"而复生,逃离曾经那样亏待于他的法国,五年之后,已经在伦敦僻静的叟候街角安居乐业,往日遭受迫害,身陷囹圄的阴影仍频频进逼,骚扰他的梦境。在追述马奈特大夫早年遭遇的同一场合,狄更斯更着重追述了德发日太太的姐姐、姐夫、兄长和父亲的悲惨遭遇,但也重在提示这一家人在人身、人格和精神方面所受到的蹂躏。

然而以马奈特大夫的全部活动来看,狄更斯把他作为主要人物,目的还不仅仅限于揭露压迫者。以马奈特大夫所处的社会地位来说,他

---

① 位于巴黎西北方向一城市,狄更斯以此地作为马奈特大夫之故乡。

本人并非存在阶级压迫的社会结构中最大的重力承受点,似乎有些出于偶然,他真切遭到了与德发日太太娘家一家人同等程度的迫害。可是他出狱后却不计旧恶,仅仅去国远遁,一走了之;他弄清了达奈的身世,发现了达奈与他跟露茜的家仇之后,也能克制住病理性的精神痛苦化仇为爱。他的见义勇为,克制忍让,踏实务实,都是狄更斯理想的道德标准中不可缺少的内容。马奈特大夫周围的亲朋好友,露茜、劳瑞先生、普若斯小姐和达奈,也无不以自己具体的方式具备这些品德。尤其是达奈,虽然他秉承了母亲的遗训,接受了18世纪法国启蒙思想的影响,做了封建贵族阶级的逆子,但他所采取的也仅只是消极的逃避,没有丝毫积极的行动。马奈特大夫和这些人物仅仅在革命高潮中由于偶然的原因才被先后吸赴涡流的中心,而他们平时主要活动的地点,则是远离法国伦敦的叟候街角,是一个能够反射回声的地方。狄更斯详尽描绘这里幽僻的环境,反复形容它所反射的种种回声,绝非文风絮聒,而是特有寓意:马奈特大夫虽然告别法国,欲与这个国家再无瓜葛,这里发生的事件却不仅将他吸引回来,而且使他一度似乎成为两种力量较量中维持平衡的支点;于是他也像那能够反射回声的叟候街角一样,成为从某些角度反映法国革命的一面镜子:首先,小说中关于大革命的消息从他这里传出;其次,在革命中遭殃的状况反映了尖锐阶级对垒形势下,夹置其间的无辜者背腹受敌的处境;再次,大夫在革命阵营中奔走斡旋,营救达奈,反映了恕和爱对怨和仇的斗争。但是随着故事发展到几近尾声,大夫这个以恕和爱构成的支点却终难继续支撑:德发日太太利用大夫藏在巴士底狱中的控诉记录,告发了达奈,将他判处死刑;同时又密谋杀害露茜母女,就在达奈和露茜母女之死已迫在眉睫的时刻,大夫却已精殚力竭,再次陷入迷惘,这正是恕与爱的迷惘,是狄更斯所崇尚的人道主义的失败。

《双城记》中所反映的狄更斯对法国大革命的人道主义立场,使我们再一次联想到《九三年》。那部作品所反映的雨果对待法国大革命的人道主义立场,与狄更斯的立场真是惊人地相似!那部作品的高潮,与《双城记》的一样,也是革命公益与个人私情的剧烈冲突;为了实现忠(公益)义(私情)两全的美好愿望,它也与《双城记》一样,以献出崇高人物的宝贵生命作为代价。然而就整个作品的气氛而言,《九三年》的热烈程度则胜于《双城记》,因为雨果毕竟是亲身参加过反路易·拿破

仑的共和派战士，而狄更斯则是过着安逸的生活的冷静的英国绅士。

失去的和找回的自我

在最后搭救达奈及其妻女当中，马奈特大夫的恕和爱也就是狄更斯的人道主义虽然失败，这位作家却并未甘心，他再作最后努力，将这一重任交付两位笔墨并不甚多的人物去完成；这两位就是西德尼·卡屯和普若斯小姐。

卡屯利用貌似达奈的条件，李代桃僵，打破了德发日太太疯狂的复仇计划，普若斯小姐在德发日太太追杀露茜母女时与她偶然遭遇，促使德发日太太丧命，露茜母女从而得救。卡屯和普若斯扶危济难、舍己为人的行为，是狄更斯在这部小说中完成爱战胜恨、善战胜恶之功的最后一篑。这两桩行为虽然都带有偶然性的契机，但却又都出于带有必然性的动机——爱。卡屯的爱情和普若斯的友爱。两者同样纯洁无私，其最高表现就是牺牲自我。

卡屯并非叱咤风云的英雄人物，但自始至终笼罩着一层神秘浪漫的悲剧色彩。他早年受过良好教育，因不长于计较个人利害而不得发迹，仅在法律界默默无闻地做些下手活儿。在平凡生活中，他不过是一个怀才不遇、彷徨迷惘的知识分子，他寂寞孤独、不修边幅、酗酒无度、落拓潦倒，常怀无用武之地的慨叹，唯独在老贝雷审判达奈的法庭上，他的才华像电光火石般一闪而现，第一次解救了达奈。那是他日后搭救达奈的预演；那个闷热的夏夜，他在马奈特大夫寓所对革命风暴所作的预言，又展示了他的睿智。他虽被上流社会视为堕落，并在平素言行中表现出自甘堕落，内心深处却保留着一座圣洁美好的神龛，供奉着他钟爱的女子，珍藏着他的理想。在这场大革命中，在马奈特大夫一家处于危机的关头，他得到了施展抱负的机会，一跃而为行侠仗义的骑士，以自己的生命换来了己之所爱的幸福。在他人身上找到自我。这就是狄更斯赋予卡屯这一形象的哲理。

普若斯小姐和德发日太太拼搏过后虽然凯旋而归，但这并不说明她不具备牺牲精神。她的舍己为人，主要表现在她平时对露茜及其一家的无私奉献上。狄更斯对她，用笔经济，但很早就作过哲理性的概括。按照狄更斯的评述，她是生来就从他人身上寻找自我的人，因此她的牺牲精神更是出自天然。

通过卡屯和普若斯的故事,狄更斯传达了他的道德准则和社会理想:以爱战胜恨,以牺牲自己求得人与人之间的和谐。这是狄更斯的最高道德理想,也是这部作品的第三主题。狄更斯的很多小说,都有这类主题,他创作的许多重要典型如小耐儿(《老古玩店》)、弗洛伦斯·董贝(《董贝父子》)、坡勾提先生(《大卫·科波菲尔》)、贾迪斯先生(《荒凉山庄》)、小杜丽等,都传达过这种理想。这是狄更斯这类社会改良派的道德理想,是民主主义、人道主义作家对欧洲文艺复兴以来道德观的继承,也是基督教国家中文学艺术家对基督教博爱主义的受纳和生发。这部小说中,无论是作家本人还是其中主要人物,都对上帝怀有真诚的虔敬。卡屯自从决计为己之所爱赴死,直至断头前的一刹那,基督教葬礼的那段祷词始终在他脑际萦回。这段祷词中关于复活和永生的概念,与第1卷再三出现的"起死回生"相响应,纵贯了整个作品。

简约、严整——狄更斯最好的结构

狄更斯为使普若斯小姐和西德尼·卡屯完成重大神圣的使命,在构思上确曾颇费匠心。为了安排那场拼搏,普若斯小姐要在巴黎马奈特大夫一家的临时寓所暂作留守,而且要在起程前先将克软彻打发走,经过多重布置,终于使普若斯与德发日太太单独相遇,从而演出了那场爱与恨、善与恶的决战,其最后胜负,是由德发日太太自己那支早已通体发热、失去判别是非和方向的枪铳所决定的;为使西德尼·卡屯混入监狱,救出达奈,狄更斯更是极尽心曲:早早交待了卡屯与达奈外貌的酷似,老贝雷密探的假出殡,克软彻先生的盗空墓,巴塞德的反复变节投靠,最后还有化学药物的利用,等等,从情节安排上说,可谓环环紧扣,毫无破绽。狄更斯早年就使用过这样一种侦探小说式的结构技巧,即在小说将近结束之处,将故事的千头万绪归诸一缕,然后紧紧抓住这一缕线索步步进逼,直到解开最后的环扣。这能使读者读一部长篇巨著兴趣愈增,直到最终而不感厌倦。《双城记》的结尾,也属于这种模式。不过这部书的结构特色并不仅见于结尾。它是一部通篇结构简洁完美的作品。这部小说包含着那样丰富的内容,其中有上至王室贵胄下至市井小民以至偷坟盗墓者的种种生活,大至参政、革命,小到家庭琐事、起居细节;场面也是五花八门,有王宫、侯府,有贫民窟、农舍,有监狱、法庭,有银行、酒肆;人物仅有名有姓者就不下数十;时间前后有

二三十载，地点包括了英法两个国家，但在篇幅上，它却是狄更斯长篇小说中最短的一部，与他最长的几部小说相比，仅及其二分之一或三分之一。它所以能以较少篇幅包容较多内容，首先要归因于结构简约。

狄更斯是一位深受流浪汉小说传统影响的作家。总体说来，他的小说，特别是前期小说的结构，明显带有松散冗长的特点。他的第一部小说《匹克威克外传》，几乎可以说就是以主要人物的游历串联起来的一系列短篇故事。随后的《尼古拉斯·尼克尔贝》、《老古玩店》、《董贝父子》、《大卫·科波菲尔》、《小杜丽》，虽然都有由主要人物的活动构成的中心故事，但又都有很多可以独立成篇的漫衍故事。这些故事对于中心故事来说，甚至并非不可或缺。《双城记》则集中突出地以马奈特大夫的遭遇为主要情节。虽然它也有附带的几则小故事，比如德发日太太一家的悲惨遭遇和仇恨，埃弗瑞蒙德的家族罪恶和族内矛盾，但它们无一不是马奈特大夫故事主线上必不可少的一个有机组成以至伏线，而且比起狄更斯的其他作品，这些小故事数量既少，其本身所占篇幅又有限。即使是马奈特大夫的故事这条主线，各个阶段也疏密不同，有繁有简，有详有略，重点突出。他 18 年漫长的监狱生活，仅从巴黎圣安东区阁楼上鞋匠的形象和动作，已可见一斑；迁居伦敦后五年的生活，仅以几行文字就全部交待；埃弗瑞蒙德侯爵兄弟对德发日太太一家及马奈特大夫的迫害，也仅仅包容于万余字的一章叙述当中。经过这样省略或删削，自然节省出了大量可供精雕细刻的篇幅。

狄更斯这部作品的情节既然重点突出，删削果断，而仍流畅自然，不落斧痕，这又要首先归功于运用伏笔或谓设置悬念。小说一开始，就陆续设置了几条伏线，分别暗示：一、马奈特大夫与埃弗瑞蒙德家的旧仇；二、德发日太太与埃弗瑞蒙德家的宿恨；三、克软彻的双重职业；四、巴塞德的密探生涯。随着故事的发展，这些伏线也时隐时现地向前发展，故事几次出现高潮，它们也较为明晰地显现出来，到第 3 卷第十章，故事发展到了最高潮，它们也升到了表层，渐与主线重合，随后戛然而止。伏笔增添了作品的戏剧性，能引人入胜，这是小说家的重要结构手段之一，狄更斯在《双城记》中比在其他作品中运用尤多。除此之外，狄更斯又善用对比和呼应，与设置伏笔相辅相成。这部作品中有很多明显的对比：伦敦——巴黎，叟侯——圣安东区，卡屯——斯沃，普若斯小姐——德发日太太；有时事件与事件、人物与人物前后呼应：密探出殡

后狂乱的群众——革命爆发后狂乱的群众,偷坟盗墓的克软彻——见义勇为的克软彻;神经错乱的马奈特大夫——神志正常的马奈特大夫——神经错乱的马奈特大夫;潦倒堕落的卡屯——侠义崇高的卡屯。这些对比和呼应,也像伏笔一样,都是作家精心安排,使整个作品的结构更加匀整协调。

《双城记》读来饶有趣味,毫不枯燥,作者构思精巧,就是重要原因。虽然有的批评家也指斥具有通俗情节剧(melodrama)的性质,但它毕竟不是单纯以情节取胜的通俗小说。它不过向我们证明了在严肃文学作品中,结构也起着巨大的作用。

凝练、精美——狄更斯语言之大成

《双城记》能以较少篇幅容纳较多内容,语言凝练是又一因素。

狄更斯的语言,并非一开始就被批评界普遍承认。维多利亚时代保守的、刻意追求文辞含蓄、节制、优美的文人雅士就不欣赏狄更斯的语言。像特罗洛普(1815—1882)这样的作家,对狄更斯的语言甚至作过基本否定的评价,认为他的语言不合规范,有违语法,预言他的那种戛戛独造贻害无穷。尽管如此,特罗洛普还是承认他的语言受到广大读者欢迎这一现实①。

一般来说,狄更斯的语言确有粗糙、冗长的缺点,这或与他幼年失学,未曾经过严格的语言训练,早年又从事记者工作有关,但是正是由于他受教育上的这种缺陷和早年经历,他的语言更加接近生活、通俗易懂、丰富多彩。也正因如此,他的《匹克威克外传》刚刚开始连载,就广为流传、家喻户晓;他后期以自己的作品从事巡回朗诵表演,才具有那样大的感染力。狄更斯在遣词造句方面,比前辈和同辈文学家确有很多突破,而历史也已经证明,正是他的这种戛戛独造,大大丰富了英国文学语言的宝库,成为后世一笔珍贵的文化遗产。如今我们翻翻英语字典,总不难找到引用狄更斯作品中的字句的释例。

狄更斯的语言风格,又是随其创作过程的发展而逐渐丰富完善起来的。豪放、夸张、渲染、感伤、细腻、婉约、幽默、滑稽、讽刺等代表其风格的主要特点,在晚期作品《双城记》里,可谓应有尽有,无一遗漏。描

---

① 见特罗洛普《自传》第14章。

述的具体对象(人物、场景、事件等等)尽管与前不同,却具有相同或类似的语势口气。冲没巴士底狱那由血肉之躯组成部分的喧哗人海,使人想起雅摩斯岸边的的狂啸大海(《大卫·科波菲尔》);乡间侯府点燃的燎原之火,使人想起哈瑞戴爵士庄园的大火(《巴纳比·鲁吉》);露茜·马奈特对待父亲的脉脉温情,使人想到小耐儿和她的外祖父(《老古玩店》);马奈特一家日夜兼程逃离法国,使人想到独身绅士一路追踪小耐儿祖孙(《老古玩店》);圣安东区的贫民窟使人想到托姆独院(《荒凉山庄》);外表凶恶内心善良的普若斯使人想起特洛乌小姐(《大卫·科波菲尔》);改恶从善的克软彻使人想到甘泼太太(《马丁·瞿述伟》);小杰瑞深更半夜鬼鬼祟祟的跟踪,使人想到约纳斯月黑杀人后的逃跑(《马丁·瞿述伟》)。

比喻、借用、反语、叠句、重复、双关以及阶级和地方的方言俚语等等狄更斯一向熟谙的修辞手段,在这部作品里更是比比皆是,令人目不暇接:克软彻先生和他那位“少爷”的满头铁蒺藜,多次在关键时刻崭露锋芒;劳瑞先生自谦为“开摇钱机器的人”;斯揣沃用办案的术语分析他与露茜婚配的可能性;皇家乔治旅店仆役出于对新到旅客那种庸俗的好奇而在走道上闲逛,被说成是“出于偶然”;德发日太太首次出场,作家就对她以“太太”称呼不迭,此后又多次直呼其为“太太”,令人对她敬而远之;对于露茜在巴黎阁楼上第一次唤醒父亲、女爱国志士坚决处死老弗隆、卡屯临终对未来世界的展望这类表达强烈爱憎或希望的段落,则大量采用排比;对攻占巴士底狱的那段描写,则采用了历史现在时的语法形式,更加强了读者的身临其境之感;法庭上检察总长和律师惯用的那套陈词滥调,则以不加引号的引语陈述,言者振振有词,听者只觉不堪。

狄更斯除为应景,没有发表过诗,在文坛上他向来不能算作诗人,但在他写到激情澎湃的时候,诗意的文句常涌自笔端,在这本书中,也不乏其例。让我们看看西德尼·卡屯在巴黎露面前的一段文字:

> 和劳瑞先生呆在一起的那个避而不见的人——那件搭在椅子上的骑装的主人——究竟是谁呢?劳瑞先生是从怎样一个新来的人那里走出来,激动而又惊讶地把心爱的人抱在怀里呢?他提高嗓门,扭过头去对着他刚才出来的那扇门,看来像是重复露茜那颤

抖着说出的话:"挪到了附属监狱,传讯明天受审。"这话又是对谁说的呢?(第 3 卷第 5 章末尾)

还有一类雄辩性、哲理性的语句和段落,在《双城记》中所占比重也比较大。小说卷首关于作品时代背景的一章论述;第 2 卷第七章对城中贵人的讥讽性评价;对前述普若斯小姐和德发日太太所代表的善恶两类人性的概括,都是凝重隽永的妙语华章。

作品的语言风格往往随作家年龄、心境的变化而变化,狄更斯早年的评议基调欢快、明朗,幽默滑稽是其有机组成,随着创作的发展和年事的增长,他的语言渐趋沉稳、老练。《双城记》的创作,又值发生家庭龃龉,最后导致夫妻离异的时期,这部作品的语言风格,也发生变化,欢快明朗的风格几近消失,轻松的幽默只存留在对普若斯和克软彻等少数人的描述上;另有一部分则为辛辣的讽刺所代替。作为成熟老到作家的手笔,这部作品遣词造句也明显地较过去考究,描写、叙述和议论的段落,用词都比较典雅,引经据典也较其他作品为多,这无疑又给这部作品增添了一层文雅的色彩。但是故意转文、过分夸张、牵强比附、多用噱头,也使个别段落流于庸俗饶舌。

象征、浪漫、心理分析——不仅仅是现实主义

狄更斯是现实主义小说家,这已早成定论。他为各部小说所作的自序,绝大多数的主要内容都是介绍作品取材的来源,说明它们都是来自现实生活。即使写历史小说,他也注重取材、描写的历史真实性。他的人物和行为,与司各特、大仲马那些充满浪漫传奇色彩的历史小说家的创作,具有明显不同。书中每一人物的衣食住行、言谈礼仪,甚至街道、建筑无不具有 18 世纪末法国和英国的时代色彩。然而理想主义又使狄更斯永不排斥浪漫手法。在他的作品中,爱情描写往往是浪漫的;善战胜恶的斗争是浪漫的;人物的悲欢离合、生离死别往往是浪漫的;在《双城记》中,卡屯和普若斯在完成他们的高尚行为时,也极富有浪漫色彩,连克软彻在奋勇救人中焕发出的那种改恶从善的决心,也富有慷慨激昂、令人振奋的浪漫气息。

尽管在狄更斯生活和创作的时代,象征主义还没有形成流派,对英国的小说创作产生明显的影响,象征,这样一种文学创作上的表现手

法，在狄更斯作品中却常有运用。焦煤镇那乌烟瘴气的煤烟（《艰难时世》）、伦敦上空那氤氲混沌的浓雾（《荒凉山庄》）、“哈莫尼监狱”那臭气熏天的垃圾堆（《我们共同的朋友》），都是常为批评界称道的象征性形象。《双城记》正是狄更斯运用象征手法较多的一部作品。第1卷篇名“起死回生”，就富有象征意义：对英国绅士劳瑞先生说，把一位长期囚于囹圄的人解放出来，无异于起死回生；对“起死回生”的对象马奈特大夫说，重获自由，平复创伤，再创新业，这是第二次生命的开始；对最后在断头机吉洛汀下死去的卡屯来说，肉体虽然消逝，精神却永存在达奈夫妇及其子子孙孙心中，这更是一种永恒的新生。故事开始就陆续出现的憧憧夜影，时隐时现，最后实实在在地显现出来，这是逐步揭开的马奈特大夫和德发日太太一家受迫害之谜的象征。狄更斯以他高超的智慧和独出心裁的创造力创作了大量具有象征意义的形象——以不停编织毛线活的德发日太太象征命运女神；以圣安东区流淌成河的红葡萄酒象征革命爆发后流淌的人血，埃弗瑞蒙德侯爵回乡下山时的夕阳残照象征贵族统治的末日；小个子锯木工的嚓嚓锯木象征吉洛汀的砍头动作。这些形象的象征性，再加亡侯爵府邸石头人面的叹息、眼泪和表情变化等超自然的神秘性又使这部作品增添了一重艺术感染力。

更深层次的心理分析，是这部小说的又一特色。一般说来，小说创作发展到狄更斯的时代，心理描写已经达到相当的深度，狄更斯也是善作心理描写的小说家，特别是表达儿童心理、爱情心理、恐怖心理、犯罪心理等方面，都能具体而微，这是仅就正常的心理范畴而言。他的许多作品中，还有一些非正常的人，他对这些人物的刻画，一般都停留在外貌、言谈、行为等较肤浅的表层，因此批评界对这些人物向来比较一致的看法是他们存在漫画化的倾向。在《双城记》中，马奈特大夫是一个精神和心理都不健全的人，狄更斯不仅刻画了他的外在表情、动作，而且深入到他的内心，表达了他的潜意识活动、无意识的动作，准确刻画了一个具有变态心理的人物的心态。对于正常人在特定情况下的特殊心理活动，《双城记》中也处理得十分精彩：劳瑞先生乘邮车一路上所做的梦；小杰瑞在墓地望见棺材后内心的恐惧；达奈被秘密关押之初一度发生的精神错乱以及赴死前的心理状态；马奈特大夫全家乘车逃离巴黎时的急切慌怵心理，都生动真实地写出了人的意识流动。

复活和永生——《双城记》的今天和明天

在《双城记》的末尾，狄更斯通过西德尼·卡屯临终的意识流动重复了复活和永生的基督教箴言——这是《双城记》的最终主题。狄更斯可以说是在这部书中尽力发挥了他的最高艺术水平，成功地表达了这一主题。他那位散发着理想之光的卡屯——小说的真正主角——璀璨鉴人，相形之下，使那些晦暗、孤独、消沉的"现代"人物形象黯然失色。我国著名作家巴金还曾满怀深情和敬意地回忆起这一形象："……几十年来那个为了别人幸福自愿献出生命从容地走上断头台的英国人一直在我的脑子里'徘徊'，我忘不了他，就像我忘不了一位知已。他还是我的许多老师中的一位。他以身作则，教我懂得一个人怎样使自己的生命开花。"

狄更斯创作这部作品的时候，就有意识地要在艺术上有所突破，这部作品本身所取得的艺术成就也雄辩地证明，狄更斯的这一意图已经实现。他在现实主义与浪漫主义结合上，在运用象征手法上，在进行细致心理分析上，在表现意识的流动上，使我们感到，这部古典现实主义作品与现代主义作品之间，并无不可逾越的鸿沟；相反，它们之间存在一股涓细暗流。

《双城记》从发表至今，已近一百三十年。无论是在学术界还是广大读者中间，它仍然是一部为人热爱的作品。诚然，伟大的艺术作品正像它所传达的"永生"的思想一样，也会永生。

选自[美]狄更斯：《双城记》
张玲、张扬译，上海译文出版社，2006年

晶体美之所在

——哈代小说数面观

张 玲

一个偏僻乡村独立劳动者的儿子,一个以建筑行学徒为事业起步点的青年,在生活之途寻求、探索,始终按捺不住心头时时躁动的文学创作欲望,先以小说,一次次扣击艺术之门,终于为自己开了一条小说创作之路。他在这条道路上奋笔疾书,经历了三十余度寒暑,建造起一处处奇境胜景,却又戛然转向,凿通又一条坦荡荡诗歌创作之路,继续奋进,直到精殚力竭。在他抵达自己创作和人生的尽头,他默默地回首面对公众,仿佛在说:看,这就是哈代!

在英国小说史上,托马斯·哈代是独一无二的;在世界范围的读者和研究者心目中,小说家哈代具有多种多样不同的风格和属性。很多英美读者和学者提起哈代,首先说他是表现地方色彩的作家;有一些英国研究者和欧洲大陆批评家称他为自然主义作家;马克思主义的批评家一般将他归入批判现实主义作家之列,并从社会经济的变化和阶级关系的角度来诠释他的人物和事件;在现代主义各流派批评家眼中,小说家哈代的形象更为生动多彩;女权主义批评家特别关注哈代对妇女的性格、心理、行为和命运不同寻常的兴趣和同情;精神分析学派从哈代小说中发掘出大量心理构成和某些潜意识因子;还有部分哈代学者,坚持哈代完全属于维多利亚时代[①];不久前一些日本的哈代爱好者则在孜孜研讨哈代的不可知论[②]……哈代本人生前,恕笔者孤陋,似乎并未明确表示过自己提倡何种主义,或者自己的小说应该归属何种流派。不过他在 1912 年为麦克米伦版威塞克斯小说与诗歌集作总序时,曾将

---

① 参见艾伦·霍斯曼:《维多利亚时代小说》,1990 年。

② 笔者的一位托马斯·哈代学会(这是一个世界性学术组织,总部设在英国)的日本同道,1989 年 4 月来信云,日本的一个英国文学学会还以哈代的不可知论为专题组织研讨。

自己的小说分为三类,即性格与环境的小说;罗曼斯和幻想作品;精于结构的小说。小说家哈代,就像一块结构复杂、棱面众多的晶体,能从不同角度反射日月的光华;也正像晶体一样,它的各各棱面不管多么复杂,内部结构却都是有一定规律的排列组合,这样反映在表象上,才能既相互抵牾,又相互依托,形成一个完美坚实的整体,也就是我们所看到的"这一个"哈代。

本文仅想试就哈代小说作品相关的几个方面,以及它们之间的联系,作些初涉皮毛的分析。

通俗与严肃

哈代以严肃作家而闻名世界,名垂青史,他是一个具有真正艺术气质的小说家和诗人。但是作为小说家,他却起步于通俗小说。为要说明这一问题,我们还得首先谈谈《计出无奈》,这第一部哈代发表的长篇小说。

哈代从1869年开始写这部小说,1871年发表,时年31岁,已经在故乡的郡城多切斯特和伦敦的建筑行从业十余年,并一度在邻近多切斯特的滨海城镇韦默斯一位建筑师手下作助理,主要司教堂修复工作。小说故事开始的场景在蓓口,就是以韦默斯为底本。男主人公、青年建筑师爱德华·斯普林格洛夫,就有哈代本人以及他所在建筑事务所内同事的影子。这是一部由爱情、阴谋、凶杀、暴力、侦破事件构成的情节小说。相恋的男女主人公爱德华和西塞丽亚都年轻、漂亮、正派、善良,这活生生摆着的是一双金童玉女式的美满姻缘,但是由于双方都家境贫寒,再加上贵族老小姐和她年轻的男管家设计离间,不得已各自都准备别娶另嫁。不久,爱德华由于失去爱情,与他并不真爱的未婚妻解除了婚约;西塞丽亚则与管家门斯屯在教堂完婚,并开始蜜月旅行。但在他们即将入洞房的当晚,西塞丽亚被长兄和爱德华奋力追回。因为他们发现,人们原以为不久前刚在一场意外火灾中丧生的门斯屯前妻,尚活在人世。真相披露,门斯屯不得不暂时放弃西塞丽亚,经过一段时期,又将前妻接回,共同生活。可是不久人们又发现,这一女子并非门斯屯真正的前妻。经过侦察、追踪,终于真相大白:当初,门斯屯得知妻子葬身火场,自己从此摆脱了不幸婚姻的束缚,正沉浸于重获自由的喜悦,他的妻子却活着回转家中,两人话不投机,从口角发展至动武,门斯

屯失手将妻子杀死，然后掩尸灭迹。等到有人目睹门斯屯妻子在那场大火后还曾乘火车回家的事实揭露后，门斯屯又找到一年貌类似妻子的女子作为替身。门斯屯被捕后，在监狱中自杀，他的女东家奥德克利夫闻讯，中风而亡。原来，门斯屯是奥德克利夫小姐的私生子，而西塞丽亚则是老小姐青年时代相见恨晚的情人之女。老小姐一心欲将自己亲生骨肉与自己终生至爱者之女匹配，这正是她施展奸计破坏西塞丽亚与爱德华的姻缘的动机。老小姐与门斯屯死后，西塞丽亚成了他们法律上最近的亲属。她继承了此两人的遗产，与爱德华终成眷属。

为了说明这部小说的通俗性质和轰动效应，这里不惜滥用篇幅，介绍了它的故事梗概，从中也不难看出，作为通俗小说，它那情节上的特色，与当时还在英国流行的侦探、推理小说，如柯林斯的《白衣女子》(1859)、《月亮宝石》(1868)，甚至狄更斯的《我们共同的朋友》(1865)和《爱德温·德鲁德》(1870)的部分情节，颇相类似。为了进一步刺激读者的好奇心，增进其引人入胜的效果，它也设计了一些类似哥特小说的神秘、恐怖，令人毛骨悚然的场景。从总体看来，这部小说的性质，与我们最熟悉的哈代一些代表作，如《还乡》、《卡斯特桥市长》、《德伯家的苔丝》和《无名的裘德》等，确有明显差异。

从哈代创作和发表《计出无奈》的背景来看，他写通俗小说，确实是有意而为，而且是不得已而为。哈代本来天生多才多艺，勤奋好学，他青少年时代即擅长音乐、绘画及写诗，晚年更专门从事诗歌和诗剧创作，以成就辉煌的大诗人而终其一生。他的小说事业，始于青壮年之交，此时的哈代，不管是在生活体验，还是学识积累和艺术修养方面，都已日臻成熟，依照通常情理，哈代创作小说伊始，本可以在思想上和艺术上都踞于较高的起点。事实上，在《计出无奈》之前，哈代确也曾写过另一部小说，题名《穷人与贵妇》，副题是《非情节性喜剧》。这部小说未获发表，而且久已遗散，但从至今残存的资料和旁证可知，它是继承了斯威夫特、菲尔丁、简·奥斯丁、萨克雷至梅瑞狄斯的英国讽刺幽默小说传统的一部严肃作品。但在当时英国维多利亚王朝时代那种等级森严、重名轻实的社会风习之下，以哈代这样出身低微，既无正规学历，又无政治文化背景的门外青年，这样的作品很难一举为出版界和文学界受纳。哈代几经投稿，幸遇担任出版社审稿人的梅瑞狄斯，他慧眼锦心，特为哈代指点迷津，劝导他可从能够抓住读者的“情节”入手再试运

气。哈代果然领悟,而且过犹不及,遂放弃了《穷人与贵妇》,着眼于情节,创作了《计出无奈》,而且初获成功。

这部小说本身证明,哈代在构思情节方面,确实具备第一流的智力与才能。《计出无奈》最突出的特点,就是情节紧凑、曲折。哈代后来为他的小说分类时,也将它划归精于结构的小说之类。它的各章各节标题,都是以年度、季节、月份、日期,甚至小时表示。这在哈代的小说中,可谓绝无仅有;即使英国其他小说中,似乎也不多见。我们如果仅按标题顺序阅读下去,已足可见哈代时间观念之强以及他运用时间之经济。

这部小说开始有序章,结束有尾声,全书布局匀整。在叙述方法上,以直陈为主,也穿插分叙、悬念和倒叙,章法严紧考究。对细节的描写,哈代不吝笔墨,甚至失之繁琐。对于细节的前后呼应,哈代更是时时关注,从未疏忽,因此全书虽然结构庞杂,情节复杂多变,却始终张弛有度,合情合理。从这种处理情节的技巧,不难看出当时身为建筑设计、绘图员的哈代,具有如何精密科学的头脑。而这种构思情节的技巧本身,至今对情节小说的创作,仍然可资借鉴。

但是在实质上,写作《计出无奈》时的哈代,并不仅仅具备通俗小说家的素质和水准。细读这部小说,我们自然会感到哈代在写作中游刃有余,具有小说大家的潜在才智。这部作品中已经粗具的哈代日后诸多杰作的长处,足可证明此说并非笔者出于偏爱而过甚其词:

首先,这部小说展示了作者把握人物性格的才能,因此而高出一般通俗小说。女主人公西塞丽亚不是呆板僵滞的美人胚子。她秀外慧中,刚柔相兼,形象鲜明生动。她虽少不更事,孤苦无告,但哈代紧紧把握住了表现她在重大原则问题上的不失主见。这主要体现在她坚持追求以真挚爱情为基础的婚姻关系上。虽然她也曾在感情方面迷失,险些委身于已经暗地犯罪的门斯屯,但那初始的原因却是为治疗哥哥的疾患。她身上这种顾念手足的牺牲精神,使人自然会联想到哈代最著名的女主人公苔丝,甚至还有那个并不十分引人好感的埃塞贝妲(《贝妲的婚事》)。

门斯屯也是具有一定艺术价值的人物形象。通过他,哈代再现了在非正常出生和成长环境中通常容易形成的独特个性:工于心计、城府深险、果断专横,但又情感炽热,怀有强烈的好胜心和占有欲,同时又不乏男性的魅力。他不是一个简单的坏人或模式化的杀人犯,是哈代后

来作品中那些具有相当复杂内涵的反派人物的先导。

其次，在表现地方色彩上，这部小说是一个有水平的开端。哈代发表这部小说时，既未署真名实姓，又未采用他后来作品中常见的“威塞克斯”这一历史地理名称。但是小说故事的主要地理背景，多切斯特西北一带的乡村，也是哈代生长和长久居住的地带，正是哈代的“威塞克斯”地区的中心，他随后几部作品，如《绿林荫下》、《远离尘嚣》、《林居人》、《苔丝》等，经常以此作为主要背景。哈代从这第一部发表的小说开始，即以语言为颜料，绘制这一地区山川景物特有的风貌，哈代就在这部小说中，也用“图画”来形容这里的风物：“她沿着大路走进一段林荫拱廊，那枝枝叶叶都密密匝匝地垂悬下来，使人一路走去，就像进了一个兔子窝。不一会儿走到了园囿的旁门。这时已浓云四合，远较那位农夫所预告的要快；那群羊挨挨挤挤地向前走着，各按自己的调门咩咩乱叫。铅灰色的树荫，就像现代法国画家的图画那样，给远方那种阴暗的景色增添了一抹神秘色调，好像硬是要让人透不过气来似的。她还没走完园囿的一半，隆隆的雷声就清清楚楚地响起来了。”（第 8 章第 4 节）

除了景物之外，这部小说中榨苹果酒的热闹场面，佃农家圣诞之夜的欢快气氛以及乡民们带有浓重口音的闲谈，也都体现了哈代特有的地方色彩。

再次，哈代对偶然突发事件的艺术处理，或者说对巧合的独特安排，在这部小说中，也早见锋芒。这里仅以婚事耽延为例加以说明：门斯屯前妻“死而复生”的消息，不早不晚恰在他与西塞丽亚举行过婚礼之后传来，不能说不巧；而恰是这样一个巧而又巧的偶然，改变了很多人的命运。类似的婚事耽延和阻搁，在哈代的大部分小说中都可以随手翻到：朵苏·姚伯与韦狄（《还乡》）、斯维森与康斯坦丁夫人（《塔中恋人》）、苔丝与安玑·克莱（《德伯家的苔丝》）、皮尔斯屯与第一代阿维斯（《意中人》）、裘德与淑·布莱德赫（《无名的裘德》），等等。耽延或阻搁的具体细节和原因虽各不同，但对小说中人物关系和人物命运的至关重要的影响，却无一例外。表面看来，偶然事件或巧合本来也属构思技巧方面，但它一旦与人物关系以及人物命运相互关联，则被赋予了一层哲理意味。这正是哈代作为严肃小说家，在处理情节时总比一般通俗小说技高一筹的所在。

最后，哈代小说惯有的，就宇宙、人生、历史、命运、爱情、事业的严

肃思考和评说,在这部小说中也已开始显现它的功能。西塞丽亚与爱德华的恋爱和婚姻开始之所以会好事多磨,最终之所以会吉人天相,既非作家凭空安排,也非全是由于其间有"小人拨弄",而是深受发展过程中外在经济因素和内在感情的制约。小说中间偏后的部分,哈代谈到爱德华日益深陷对西塞丽亚的爱情,曾有这样一段评说:"斯普林格洛夫早已超过了陷入爱河的那条特别界线——如果确然它还不能称为全面感情投入的最初阶段的话——进入渴望拥有的阶段。这时候,这个女子在某个男子的心目中,已经从仅仅接受赞赏发展为热望朝夕相伴了。在对她这个人本身已作如此设想的情况下,她的音容笑貌就都大为改观。所有关于这个至亲至爱的人的一切,过去以'她'相称的,如今都以'我们'相称了。从前要加以征服的目光,如今要心存畏惧了;从前以讥诮嘲弄的方法加以探究的头脑,如今则要小心呵护了;从前跳舞时,要加以检测的步履,如今则要它不再受屈了;那一度备受挑剔的声调、仪表和服饰,也变得要优宠有加了。"(第 13 章第 15 节)

《计出无奈》中的这类文字,说明这部注重情节的小说的青年作者,具有相当深刻的人生理解和体验,也许还是切身的体验,同时也具有哲理的、思辨的头脑。他能以这类论说为他的小说画龙点睛,提高他的小说的严肃性。同时这也更深一层地说明,哈代在这部小说发表后不过一年的时间,即以严肃小说家而登上英国文坛,也绝非偶然。

在整个这一小节当中,我们主要想说明的是,英国 19 世纪后期最大的小说家哈代也曾"通俗"过,而且是以通俗起家。但从创作动机来看,他以通俗的面目在文坛亮相,也是"计出无奈"。他为了步入文坛、立足文坛,不得不设计制造轰动效应,也就是取悦公众。哈代大体上达到了目的,但是,他并未满足于通俗小说家的声誉,因为轰动效应只是他的手段,而非目的。几乎就在这部小说刚刚脱稿之时,他就着手创作另一部风格迥异的小说《绿林荫下》,并逐渐展露了严肃小说家的本质面目。不过此后哈代虽然放弃了单纯以情节取胜的通俗小说创作,但却从未放弃过小说创作中对情节的精心处理。像菲尔丁、狄更斯等前辈小说大家一样,他在每部小说中都运用处理情节的精湛技巧,使它们更引人入胜,堪为俗雅共赏。他的《贝妲的婚事》(1875—1876)、《冷淡女子》(1880—1881)以及《牧童所见》(1881)等中短篇,都属于"精于结构的小说"。他创作中期重要的代表作《还乡》(1877—1878)以及最后

的、也是最重要的小说之一《无名的裘德》(1892—1895),也都是富有紧凑戏剧性结构的杰作。哈代创作这类作品时,无论多么精心地绘制优美的牧歌式田园图画,塑造生动逼人的各种类型人物,阐发对宇宙、人生的严肃思考,他始终不忘收紧情节这条绳索,因此他的作品,几乎每部都具有一种令人不忍释卷的力量。

乡土与世界

前文已经提到哈代的地方色彩,也就是乡土特色。在20世纪以前,关于哈代小说的早期评论中,乡土特色,几乎是批评家瞩目的首要焦点。所谓乡土特色,主要应指作品所表现的自然环境、风俗人情、文化语言等等具有地区性的独特色彩。哈代容易给人乡土作家的印象,细究原因,确也顺理成章。

原因之一:哈代发表的第一部长篇小说,就带有乡土特色,随后两部严肃小说《绿林荫下》和《一双湛蓝的秋波》以及再后的成名作《远离尘嚣》,都有浓郁的乡土特色;而他的全部小说,包括中短篇作品,几乎无一不或多或少地带有乡土成分。

原因之二:哈代在他漫长的生活历程和三十余年小说创作生涯中,除去前五年的伦敦建筑行生涯和间或外出旅游、访问,没有离开过他所土生土长的本乡故里,即多塞特郡的多切斯特及其邻近的城乡一带。也是哈代有幸,恰逢他所生长的这带地区具有得天独厚的优越自然条件:气候温和,山川秀丽,环境幽僻,民风纯朴,为哈代的乡土作品提供了天然的优质模型;而哈代本人又恰恰生就了平和恬淡、亲近自然的气质,对于家乡的乡土特色向来具有一种审美性的鉴赏能力。

原因之三:哈代在小说创作中具有自觉的乡土意识,着意突出他的作品的乡土气息。从他的第四部长篇小说《远离尘嚣》开始,"威塞克斯"这一古老的历史地理名称,即出现在小说文本当中。到20世纪第二个十年,他的作品集结成全集的时候,他统称他的作品为威塞克斯小说与诗歌,并明确界定了这一地区所属的范围:北起泰晤士河,南止英吉利海峡,东以海灵岛至温莳一线为界,西以科尼什海岸为边。(《小说与诗歌集总序——为1912年威塞克斯版作》)这一地区处于英格兰西南部,在英国中古七国时代属于威塞克斯王国(又译西塞克斯王国),分上、中、下、北、南、侧、外七个部分。哈代的14部长篇小说以及40余篇

中短篇小说,主要场景都在这一地区的范围之内,其中只有少数作品牵涉到伦敦(《一双湛蓝的秋波》、《贝姐的婚事》)、牛津(《裘德》)以至海外(《冷淡女子》、《塔中恋人》等),但那些地点都只是陪衬背景,而且不是作者着意描述的对象,而"威塞克斯"地区起伏连绵的牧场农田、崎岖险峻的海岸港湾、古老深幽的园囿大厦、淳厚拙朴的乡音土语,才是哈代视作他的小说必不可少的构成部分。哈代常给他的小说以副题,用以说明整部小说的某种本质属性。他的第二部小说《绿林荫下》,副题就是"荷兰画派[1]的乡村画";在这部小说中,自然风光、习俗民情的描绘,和人物事件相比,占了相当大的比重,而且具有相对的独立性,真像是在故事情节之间穿插了以散文语言绘制的风景画插图。

英国小说史上,向来不乏表现地方色彩的作品。在哈代之前,有司各特的"威弗莱小说",有狄更斯的伦敦,有乔治·艾略特的英格兰中部农村;在哈代之后,有班奈特的"五镇",有劳伦斯的诺丁汉矿区,等等。而在这些表现地方特色的作家群中,哈代更似司各特和乔治·艾略特一类,重点在于表现乡村的自然和风情。

大自然本身向来就是一个美的客观存在,她远远早于人类的存在,而且又是人类存在不可须臾离开的环境,很早就成为艺术文学摹仿和再现的对象。古今中外也总有艺术家、文学家对大自然的山川草木、风花雪月情有独钟,又在再现这些内容时形成各种风格和流派。在绘画和音乐领域中,这一现象尤为突出;而在文学领域,诗和散文方面似乎又比小说突出。在我国漫长的文学史上,早就出现过陶渊明(365—427)等的田园诗和王维(?—761)等的山水诗以及描写大自然的赋和散文名作;在英国,华兹华斯(1770—1850)要算是这方面杰出的代表。稍早于哈代,正是美国流行超验主义理论和运动的年代,它再次提出归真返璞,回归自然,实际上是对工业技术迅速发展、物欲横流社会现象的一种逆反。这一派文学家身体力行的代表,是梭罗(1817—1862),他的代表作《瓦尔登湖》或《林中生活》(1854)正是超验主义的代表作品,也是表现人的心灵与大自然沟通的难得佳作。哈代虽然并未明确提倡这类主张或加入这类运动,但他在个人气质上和创作实践上,都与这一理论和运动部分地相通。他在自己的小说中,就将"天生的音乐家、艺

---

① 主要指风格恬淡,表现现实日常生活的荷兰绘画。

术家、诗人、先知和预言家”称为“把大自然的奇迹传统译为普通用语的人”。(《贝妲的婚事》第二章),因此,他在繁华闹市伦敦谋生5年之后,在事业有成的关键时刻,却因“健康原因”返归故里(1859),继续他那“职业生活,学者生活,农村生活”(哈代自传第1卷第2章)合而为一的生活方式,直到终老乡间。哈代在自传里所谓的这种“健康原因”,当然也指体质健康而言,但似乎也应从心理健康方面去深入理解。他的重要作品《还乡》中的克林·姚伯和《苔丝》中的安玑·克莱,或多或少也应说都有哈代青年时代这段生活经历的影子。

哈代不仅常将自然和地理环境作为小说中相当独立的成分加以处理,而且往往将它们推诸台前,赋予灵性。他的花草树木也会叹息低语,本来无声之物,听之也会有声(《绿林荫下》、《林居人》、《苔丝》);他的荒原,有一副带表情的人的容颜(《还乡》);他的古塔废墟,能演义史迹和传说,(《古堡夜会》[①]、《塔中恋人》),连他的野蜂,也会醉酒(《林居人》第25章),奶牛也善解人意和音律(《苔丝》第3章第17节)……只有像哈代这样,天生具有破解大自然奥秘的高超悟性的作家,才能将景物处理得如此绘声绘色,出神入化:“可以听见暴风雨像步兵巡逻队似的,不时围着古堡一圈又一圈——每圈足有一英里——呼啸着飞掠过去。”……“原在意料之中的闪电把周围照亮了,从古堡地下若干穹窿中——如果有穹窿的话——发出阵阵隆隆声,响彻整个古堡。……闪电忽隐忽现,同战斗中刀枪飞舞简直相似得出奇。……这种具有金属色泽的火焰,如此突如其来走进现场,就像一位主持其事的宣讲人走了进来,翻开地图;揭开图表,打开展柜,仅在揭示以前还一直莫名其妙地遮盖着的他那一学科的材料,就顿时全部改观了。”(《古堡夜会》)

代表哈代小说景物处理最高艺术的,自然首推《还乡》。在这里,景物本身不仅像在《绿林荫下》当中那样,与人物占有几乎等值的地位,成为小说中独立的构成,而且与人物交融,互为补充,或互为对比。这部小说第1卷第2节,题名《人物和愁恨携手登场》,女主人公游苔莎从天边映入读者眼帘的出境头场面,就是一段天人合一的精彩描写:“那个人形在那里站定,跟下面的丘阜一样,一动也不动。”“这片郁苍重叠的丘阜,让这个人形一装点,就显得又完整又美妙,它们所以应该有那样

① 哈代的短篇小说,最初发表年代为1885年。

一幅规模,显然就是因为有这个人形。要是群山之上,没有这个人形,那就好像一个圆形屋顶上没有亭形天窗一样;有了这个人形,然后那一些迤逦铺张的底座,才显得更没有艺术上的缺陷。那一大片景物,说起来很特别,处处都协调,那片山谷、那个山峦、那个古冢,还有古冢中那个人形,都是全部里面缺一不可的东西。"

在随后许多章节中,荒原和各种人物之间,展现出各式各样神奇微妙的关系。雨冢上参加祝火庆典的土著乡民,与荒原浑然天成,鱼水相得;游苔莎这个具有"现代"思想和追求的妙龄美女,与荒原的古朴苍凉格格不入;红土贩子和他的篷车昼夜神出鬼没,更增添了荒原的神秘;荒原的沉静不变也能改变人物躁动不安的心情。英国小说家中,将景物人格化,甚至神化到如此程度的,除哈代之外也不易多寻。正是在这层意义上,称哈代为"自然主义"作家才见分寸。这显然与左拉的自然主义不尽相同。关于哈代本人对他这位法国同龄人以及他的自然主义、实验小说的看法,我们在下文还要涉及。

但是称哈代为乡土作家,这丝毫也未减损哈代小说的品位。因为乡土或地方色彩,并非一个狭隘的地理概念或封闭性的艺术概念。艺术(包括文学),总是以其特有的色彩(包括地方色彩)加入世界文化的整体的。哈代对此问题也有他自己的见解:"人们有时认为,某些小说在一个范围有限的地方展开故事情节——许多小说(虽然不是所有小说)——因此就不像那些场面遍及很多地区、甚至遍及地球上四面八方的小说那样,在表现人性方面包罗万象。……小说人物涉足的舞台在地域方面所受的限制,并不是由环境绝对强加于作者,而是作者出于判断而把这种限制强加在自己身上的。我认为:我们从希腊人那里接受下来辉煌的戏剧文学,其中很大一部分情节在他们那片国土上找到了充分的活动余地,而那片国土同合在一起统称威塞克斯这个古老名称的五六个郡比较起来,并大不了多少。在威塞克斯的穷乡僻壤,一如在欧洲的皇宫王室,普通家庭感情的兴奋搏动,也可以达到同样紧张的程度,而且无论如何,在威塞克斯也有十分丰富的人性,足够一个人用于文学。"……"虽然表面看来,这些人的思想感情都带有地方色彩,而实际上却四海皆然。"(《小说与诗歌总序——为1912年威塞克斯版作》)哈代在一些小说中也提到,就在他所限定的这一范围有限的地区之内,有"默默无声的密尔顿"、"锋芒未露的克伦威尔"(《苔丝》第3章第18

节)；而且"在热情地做着美梦的时候，培梅街①和威塞克斯的面貌大致相同。"(《贝妲的婚事》第28章)

哈代在这里所强调的，还只是带有地方色彩的人物的思想、感情，具有世界性的普遍价值。其实风光、景物的地方色彩，它们那种与众不同的独特情调，正像风格独特的绘画、雕塑、音乐作品一样，恰最易于被世界上各民族、各国度所认同。哈代笔下的山川草木、民风语言以及历史遗迹的乡土气息，对于厌倦了繁杂纷扰的都市生活的人，尤其具有强大魅力。早期的哈代研究者查理斯·G·哈泼曾说："一个在城市里长大的人，'感情麻木，精神迟滞，受城市喧嚣的压抑'②……他可以跑到爱敦的农田上过一个时期的隐士生活，把已经饱尝的城市喧嚣滋味完全隔绝，然后再回到城市，那时他就精神重新振作，步履更加健康。"③当今世界，随着环境保护呼声日益高涨，随着旅游这一通俗文化的迅速普及和发展，哈代的威塞克斯已经与世界各个角落顺畅沟通，成为在一代代新人中普及哈代作品，推动哈代学术研究，赋予哈代作品新生命的重要场所，这正是哈代的地方色彩所产生的不容忽视的效果。笔者1988年在多切斯特参加第八届托马斯·哈代双年会，亲眼目睹，切身体验，对此感受尤深。仅据手头有限的资料即可知，当前哈代的小说作品不仅在美、加、澳等同语种国家有广大读者，而且在欧洲大陆以及亚洲的印度、日本、菲律宾以及我国，都有相当大的读者群和相应的翻译出版物和阅读、研究组织。对于哈代与对应外国作家，如法国的普鲁斯特(1877—1922)、阿兰-傅尼埃(1886—1914)、美国的德莱塞(1871—1945)、福克纳(1897—1962)等进行的对比研究，也是哈代的世界影响日益深入的一个标志。

写实与其他

前文已经提及，哈代由于常以小说的大量篇幅为大自然作画，从而被称为自然派作家；哈代最初介绍到我国来的时候，也有人称他为自然

---

① 伦敦市中心一繁华街区，为俱乐部聚集中心。

② 引自哈代诗《林中》。

③ 见哈泼：《哈代乡土志》第15章，1904年。

派诗人[1],而在 20 世纪 50 年代以后的三四十年中,我国读书界和批评界,通常视哈代为现实主义或批判现实主义小说家。诚然,即使哈代的那种浓郁地方色彩,也是他的现实主义的一个重要内容。试想,如果脱离了威塞克斯的具体山川和人物,哈代的小说又从何说起?哈代在他那篇《小说与诗歌总序——为 1912 年威塞克斯版作》当中直言不讳,列举了长长的一系列地名,交待了他在创作中如何将这一地区的真实地点景物一一移植入他的小说。当然这种移植还包括改造和加工,不是机械性的位移,而是艺术创造。早在哈代生前,对他的威塞克斯小说与诗歌的地理背景的研究,就已成为学者专门研究的课题,并逐步发展为一门集考据、舆地、文学以及绘画与摄影合而为一的综合性、边缘性学科,赫曼·李(1869—1952)和戴斯·凯-鲁滨森等人的著作,就代表了这方面的成就。

哈代那些带有地方色彩的人物和事件,也大多取源于现实生活和历史事实,带有明显的传记性质。他的许多主人公或其他重要人物,人物与人物之间的关系,特别是感情和两性关系方面的纠葛,不少与哈代本人、他的父母、祖父母、亲戚、朋友、乡邻以及他恋爱、婚姻的对象有关。诸如《绿林荫下》男主人公狄克·杜威和他的父亲、祖父三代乡村业余琴师,就是哈代和他的父亲、祖父三代人业余音乐生活的写照;《一双湛蓝的秋波》中的埃弗雷德是哈代第一位妻子爱玛和哈代表亲特莱芬娜的综合体,斯蒂芬·史密斯的家庭背景和职业有些似哈代本人,奈特则颇像哈代早年的好友兼导师荷拉斯·莫鲁,当时一位早夭的古典学者和文学批评家;裘德的奋斗和失败既有哈代早年经历,又包含莫鲁命运的影子;《冷淡女子》中男主人公、青年建筑师萨默塞特的职业活动,哈代也说其中融入了他本人的经历;苔丝早年的灾难,似哈代祖母少女时代的经历;《贝姐的婚事》中埃塞贝妲的伦敦冒险,部分地以哈代母亲婚前在伦敦大户人家作厨娘为本;而《卡斯特桥市长》中亨察德的命运,据说与哈代前辈作家安东尼·特罗洛普父亲的遭遇类似。如今,就哈代出身、家庭背景以及个人经历进行考证、分析,也早就形成了哈代研究的又一重要分支,而且对于研究哈代作品,具有重要参考价值,但是也有不少学者和爱好者,出于种种原因,对于追溯哈代世系的探讨

[1] 据《东方》杂志第 18 卷第 14 册《自然派诗人》一文。

至今不以为然。

然而无论如何，以现实生活和历史上确有的地点、人物和事件为创作底本，仍然是现实主义作家不可避免的基本手法。哈代不仅在创作实践方面证明了他确实运用这一手法，而且理论上也明确倡导；他在1890年写的《英国小说中的真实坦率》一文提到，严肃认真的小说应该“在富有思想的成年读者头脑中激起发人深省、经久不衰的兴趣”。他提倡“精准确切的描写”，反对“幼稚琐碎的编造”，认为“在再现世界时，各种情感都应像它们在现实世界的实际情形一样恰如其分”，要像“雅典人那些不朽的悲剧”那样，“反映人生，暴露人生，批判人生，人生既然是一种生理现实，要对它作坦率真实的塑造描绘，且不谈其他，必然要大量牵涉到两性关系，还要大量牵涉到以真实的两性关系为基础的结局，取代那种崇尚虚假粉饰的结局。……英国文学在朝向这一方向发展时，遇到了英国社会给它设置的难以逾越的鸿沟”。从这些论述不难看出，哈代一方面坚持对前人现实主义优良传统的继承，坚持再现世界、人生的本质；一方面也对文学界现实存在的不良倾向——凭空捏造和歪曲现实的本质，提出了挑战。而回顾哈代的创作道路，他确实在身体力行地实践自己的主张。即使是他的第一部着力于情节，追求轰动效果，采用取悦公众的大团圆结局的《计出无奈》，也还是从现实主义起步，而且在人物塑造、情节构思等方面也都真切可信，达到了一定的深度，对社会和人生，也有一定的揭示和批判。在他的每一部严肃小说中，他更是将人物置于宇宙和世界大舞台的正中，让他们去经历奋斗、挣扎以及种种感情的纠葛，最后揭开人生的真谛。

关于艺术之再现人生，哈代在1890年8月5日的日记中，又有这样一段论述：“艺术是将事物实际之大小分寸、秩序条理加以改变，这种改变要达到使艺术家的特性对这一事物之中感觉最为强烈的某一点变得更有说服力，如不改变，则不能做到这点。这种改变，或谓之扭捩，可有两种：(1)是高级艺术；(2)是低级艺术。简而言之，想象的艺术并非逃避人生，而是以一种独有方式使之强化。”这就深入一步地指出了现实主义的艺术与人生的关系。哈代所指这种对于现实事物的改变和强化，恐怕也就是对现实生活本质的提纯和概括。这也正是哈代与自然主义的分袂点。

哈代最著名的女主人公苔丝，可以说就是经过这种改变、扭捩、强

化而成的一件艺术精品。她的外貌,据说取自哈代在乡间作黄昏散步时偶遇的一位赶车姑娘;她早年的灾难,如前述与哈代祖母婚前遭遇类似;她的结局来自哈代幼年观看执行绞刑印象的联想。哈代在1886年1月3日日记中对这种"强化事物",又进一步说要做到"因其强化而使其心灵及内在意义明显可见"。苔丝这一形象的深度,也就来源于此。读者对她的了解和熟悉,并不止于外貌和行为举止,而在她的"心灵和内在意义"。苔丝从一个漂亮、单纯、幼稚的少女成长为美丽、坚忍、成熟的女人,经历过复杂深刻的心理过程,而能够将这一内在心理过程通过一系列人物外在行为举止真切自然表达出来,哈代在这方面的造诣是第一流的。向来有人为苔丝重归亚雷·德伯怀抱惋惜,认为这是哈代的败笔,其实正因如此,苔丝才更像真实的凡人,而非圣者、天人。

既然艺术是对现实事物的扭捩和强化,艺术家在完成这一艺术创造中必有自己的准则和立场。下层社会出身的哈代,在创作中从未离开过这一立场。他在1883年所写的社会调查报告《多塞特郡的劳工》,就反映了他作为成名作家对当时生活在他家乡一带农业劳动者的深切关注。他的小说,也反映经济生活领域里劳动者、小人物和有产者、上层人物的差异和对立;阶级对立的双方,占上风的一方总是为富不仁、偏狭、自私、虚伪、荒淫者居多;而处于劣势的一方则以纯朴、真诚、善良、慷慨、仁爱者居多。斯普林格洛夫和温特伯(《林居人》)的破产和苔丝的灾难,根源在于贵族和有产者的为所欲为。不过就小说总体来看,哈代在这方面用笔并不算多。从马克思主义的历史主义和社会学的角度来看,这类人物,包括苔丝、温特伯恩、裘德、亨察德、游苔莎及克林·姚伯等的奋斗、挣扎,都反映了社会发展到哈代的时代,普通小人物要求摆脱旧有等级制度以及维护这些制度的种种陈规陋习,实现自我发展的愿望日益迫切。他们与环境的冲突,也就是与旧有制度和陈规陋习的冲突。他们的悲剧命运,则反映了环境的险恶,旧有势力的强大,这是哈代所反映的时代历史条件制约的结果。但是哈代像他那个时代的大多数中产阶级知识分子一样,在他的世界观中,进化论、先验论、不可知论占统治地位。他以物竞天择、适者生存的进化论原则运用于塑造人物和构思情节,常把人物在人生奋斗中产生的悲剧归咎于人物本身性格的弱点,如苔丝父母的愚昧无知,裘德的情感软弱缺乏自

律，亨察德的刚愎自用；在有些情况下，性格决定论也难成其为充足理由，则只好借助于性格与环境之外的第三者——命运，或掌握命运的那位始初之神——上帝。不过出于哈代的切身体验，他对于精神世界中、文化心理上的阶级对立，对于上层阶级对下层阶级的偏见以及与这些偏见相适应的习俗制度，却有本能的特殊敏感。在这方面，他与他同时代出身于中产阶级的小说家不同。阶级的和习俗的偏见给人们带来的悲剧命运，造成的婚姻不幸，常是哈代不断重复的主题。他从开始写《穷人与贵妇》，就确定了这一主题，并赋予它明显的阶级对抗性质。十分有趣的是，从残存文稿中，我们还可以看到哈代曾为这部小说制作过这样一个标题：《穷人写的穷人与贵妇》。这多少也能说明作者哈代当时的立场。这部小说虽未发表，且已失散，但其中很多篇章已经融入哈代以后的几部小说，这也象征了《穷人与贵妇》——阶级对立的主题，贯穿于哈代的很多作品。

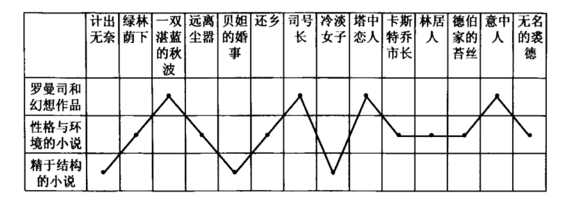
让我们回过头来再看《计出无奈》。爱德华·斯普林格洛夫和西塞丽亚这样一对穷苦无助的青年男女，已经敢于面对有钱有势、骄横跋扈的奥德克利夫小姐进行抗争。爱德华父亲的房屋被一场大火烧成灰烬后，奥德克利夫小姐乘人之危进行兼并，爱德华找到小姐门下，据理力争，就使小姐深深感到："这个受过教育的自己家佃户和下人的儿子，已经学着保持自己的独立性，并且以波希米亚人的观点[①]看待社会……这样他就有了新一代人打破陈规的阶级界限的见解。"（第12章第4节）；西塞丽亚本来单纯柔顺，老小姐劝诱她与自己的私生子结婚时说："抓紧机会快赢牌！……你拒绝一个男人的时候，就有永远再也得不到另一个的危险。"西塞丽亚听罢立即反唇相讥："你作年轻姑娘的时候怎么没赢牌呢？"在后来的连续几部作品中，范西·戴动摇于狄克·杜威和梅鲍德之间（《绿林荫下》），埃弗瑞德动摇于斯蒂芬与奈特之间（《一双湛蓝的秋波》），巴斯示巴动摇于欧克与特洛伊之间（《远离尘嚣》），葛瑞斯动摇于温特伯恩与费兹皮尔斯之间，都受相关人物所处阶级地位的制约；斯维森和康斯坦丁夫人那种超凡脱俗、不计利害的塔中恋情，终归也经受不住塔外世俗成见的冲击（《塔中恋人》）；埃塞贝妲招摇撞骗，不择手段地向上爬，首先应责怪的不是她

① 指无视等级名份、自由平等的观点。

本人,而是上流社会对她的贫贱出身抱有苛刻的偏见,使她无法施展才能和抱负。

哈代生活和从事创作的年代,正是西欧社会主义思想传播并付诸实践的重要时期。他出生后的第一个十年(1840—1849)正值英国宪章运动高潮和欧洲共产主义运动兴起;他开始小说创作生涯(1870年前后)又值欧洲共产主义运动高潮。哈代的出身和早年经历又是那样地接近社会的底层,但他似乎始终未能与社会主义结缘。埃塞贝妲的长兄索罗门大约要算是绝无仅有的哈代寄予深情厚望的劳工形象。他具有一定的觉醒意识,他在劝阻埃塞贝妲不要玩火冒险时曾说:"你走的道儿不对头。在我们国家没用的废物当中往上爬,如果来一场大火,这些废物就得先烧着。"(第46章)但在这里,哈代只是借助索罗门之口,客观地反映了社会这阶层人的一种看法。在这部小说以及哈代其他任何一部小说中,索罗门的这一预言似乎从未实现——哪怕是略显苗头。索罗门本人的结局,最终还是与有钱的贵族结亲,在伦敦开了承包建筑的工厂。倒是哈代第一部发表的《计出无奈》,始终贯穿着穷苦平民与大户权贵的明争暗斗。这又反过来说明,尽管这部小说在艺术上与在它之前那部夭折的《穷人与贵妇》迥异,但在思想上,则是那部小说的继承。在90年代哈代小说创作顶峰期发表的、一般公认为哈代最重要的代表作《苔丝》中,也有一条明显的阶级对抗的线索,而且是以暴力作为反抗——苔丝杀死亚雷·德伯——而告终。但在这里,女主人公还是"计出无奈",结果是她与她的压迫者同归于尽。到此为止,大约也是哈代的批判现实主义所迈出的最远一步。而在他最后的、也是又一部重要代表作《裘德》中,他则又退回到视"阶级感情、爱国心、自救灵魂主义,以及别的道德,……都只是卑鄙的排外利己思想"的地步。(第5部第3节)

哈代虽然在他的创作探索中未能踏上社会主义之路,但他确实是在探索中毕其一生。在他近30年小说创作之途中,主线是写实——现实主义——批判现实主义的,但他又总是在边行走边探索,有时又别辟蹊径,标新立异,不过又时时回到主线路上,继续前进。他为自己的小说所作的分类,也可以说是他对自己创作的一个回顾和总结。如果仅以他那14部长篇小说为例,以时间顺序和作品种类作为坐标,其创作路线图应显示如下:



分析上图显示的折线，我们很容易就可以作出下列结论：

(1)哈代的创作道路不是笔直的，而是相当曲折；

(2)在哈代的前期创作中，方向转换幅度很大，说明其探索性更强，到后期则比较平稳；

(3)哈代创作的重点，是属于性格与环境的小说，主要集中于后期完成，它们代表了哈代小说现实主义的最高成就。

当然，哈代也曾附加说明，他给自己的小说所作的分类，只是一个大致的轮廓，就每一部具体小说而言，它们往往兼有各个属类的性质，只不过各类性质在具体小说中所占比重多寡不同而已。另外，我们虽说性格与环境的小说代表哈代小说现实主义的最高成就，这也并不排斥其他两类小说(尤其是精于结构的小说)中丰富的现实主义成分。但是，哈代确实也有一些作品。尤其是属于罗曼斯与幻想作品一类中的长短篇以及归属于杂类的中短篇，从其主要倾向和风格来看，确实难以视为现实主义小说。

顾名思义，属于罗曼斯与幻想作品的几部小说主要是写爱情故事和虚构成分更多的故事。它们不同于其他两类小说中爱情故事的特点，首先在于它们那种超凡出尘、少市井气的某些素质和激情。《一双湛蓝的秋波》的地理背景是英格兰西端康沃尔面临大西洋的海岸，《司号长》和《意中人》的，是英格兰西南海岸著名海港韦默斯以及毗连的波特兰岛。这些造化独钟、鬼斧神工的奇妙海岸本身，就富有迷人的浪漫情调。这些小说的女主人公，牧师之女埃弗瑞德(《一双湛蓝的秋波》)也罢，磨坊主之女安·加兰(《司号长》)也罢，贫苦村姑阿维斯(《意中人》)也罢，都有一种天真未凿、空灵脱俗之美。《塔中恋人》的主要背景，空旷原野上凌空兀立的高塔，它那远离人寰，比肩星空的态势，都轻

易造就了一种使人物超越时空,直接进入宇宙的境界。塔中那一对情侣,青年天文学家斯维森与康斯坦丁夫人的忘年之恋,更具超然物外的情怀。这一对恋人的秘密恋情、婚配和产子,还有《意中人》中雕塑家皮尔斯屯对阿维斯祖孙三代一往情深的情感,看来虽显离奇,但却别具深切感人的魅力,这正是浪漫主义作品所独有的审美效果。

即使是在性格与环境的小说中,哈代也未全然摒除写景状物、塑造形象时采用浪漫主义的手法。《还乡》的很多场景以及它的女主人公是浪漫的、诗意的;苔丝和安玑·克莱的恋爱和结局也是浪漫的、诗意的。在这类小说中,哈代将浪漫主义的板块嵌入现实的整体,而且接合得不留痕迹,这也是哈代艺术上炉火纯青的一种表现。

哈代那部少有的中篇《挤奶姑娘的浪漫奇遇》,在他的浪漫主义作品中,更是不可忽视的一部。挤奶姑娘玛格瑞在感情选择中动摇于贵人(无名男爵)和穷汉(烧灰工吉姆)之间,这本是哈代现实主义小说中一个惯常的主题,但是对这一主题的处理手法不同,无形中就带来迥然不同的审美效应。挤奶姑娘的奇遇发生在夜深人静漆黑一片的树林之中,陌生的无名男爵穿皂衣,跨黑马,面无血色,表情怪异,但他拥有灰姑娘的仙姑的奇妙法术,对玛格瑞具有无穷魔力。他以满足玛格瑞参加舞会的愿望为条件,换取他可以随时召见她的权力,这又恰似浮士德与靡菲斯特订立的契约。全篇小说充满超现实的、哥特小说式的神秘怪异,把人带入奇妙的幻想世界。这部小说,如果从神话原型派的角度分析,也可以视作以《灰姑娘》为模式的现代童话。哈代的这一类浪漫主义小说,无疑也反映了哈代的诗人情怀。

哈代不仅是天生的诗人,而且是诗人中一种类型的奇才。文坛上通常的规律是,人在青年时代激情奔放,更富有诗的灵感,因此很多诗人多成名于血气方刚的青年时代;而人届中老年,经历沧桑,锐气多有损耗,则更适于冷静地、理性地从事其他样式的文学创作。哈代的创作实践则恰恰相反,他先以小说家、后以诗人而成名;而他的诗作,仅有少部分写于早年;而他文学创作生涯的前期,又极富诗情,这说明他既善于长期贮存自己诗的激情,施诸后期的诗歌创作;又善于随时抒发这种诗的激情,借助前期的小说。哈代的浪漫主义小说,无疑是他那诗的激情的自然涌流。即使已知天命,他还满怀青少年的诗的激情,创作了那部独特的《意中人》(1891—1892);甚至已至耄耋,还创作了《康沃尔皇

后的著名悲剧》(1916—1923)那样的浪漫诗剧。

哈代还有一部分中短篇小说,如《富于幻想的女子》(1896,又译《因情所感》)、《萎缩的胳臂》(1888)、《对舞琴师》(1893,又译《魔琴师》)、《格瑞布府上的芭芭拉》(1890,又译《破相败婚》)等,也都富有浪漫神秘和超自然的格调;《1804 年传说》(1882,又译《巧遇拿破仑》、《三个不速怪客》(1883,又译《三怪客》)这些根据民间传说写成的短篇,其实也应属于此类作品。在他们刚刚发表的时代,由于当时科学发展程度和人类认识水平的限制,一般被笼统视为神秘、幻想、虚构的浪漫作品,倒也未必不可;19 世纪末,先后在英国和德国兴起的新浪漫主义小说,也与这类作品颇多相似之处,而时代发展到一百年后的今天,不少学者也已开始对它们的性质和含义另作新解。笔者不恭,也愿忝列其末,借下节少量篇幅略述浅见。

传统与现代

哈代诞生的年份(1840 年)正是英国维多利亚女王继位的第四个年头。这位女王死于 1901 年,在位共 64 年。这是英国小说史上一个辉煌鼎盛的时期。40 年代,正是狄更斯、萨克雷开始叱咤文坛的时期;随后,盖斯凯尔太太、特罗洛普、勃朗特姐妹、乔治·艾略特、梅瑞狄斯相继推出他们各具风采的作品。哈代自 60、70 年代之交开始小说创作,至 90 年代末基本结束小说创作生涯,此期间恰是维多利亚时代后半期,斯蒂文森、吉辛、王尔德、吉卜林、康拉德都继哈代而先后开始小说创作,哈代无疑是属于维多利亚时代的。在这个时代后半期的作家群中,仅就时序而论,他居于群贤之首,而以时间间隔而论,它则更接近前半期的作家,这个维多利亚时代前半期,正是继承和发展从 18 世纪开始的英国近代小说现实主义传统至关重要的时期。哈代的现实主义—批判现实主义小说,正是对此大传统的继承。从哈代小说艺术的主流来看,他在处理人物和情节上、在运用叙述方法上,仍是现实主义的传统方法,但若将他的小说全部纳入传统,却又总觉很难统统囊括。

让我们回过头来再看哈代那些浪漫主义的小说。在英国小说史上,不像在法国,出现过雨果那样有代表性的浪漫主义大家;18 世纪后半期至 19 世纪初在英国流行的哥特体小说,也是一种浪漫主义小说,它对后世英国文学的影响,虽然难说深刻广泛,但却相当久远;而像艾

米莉·勃朗特的《呼啸山庄》(1847)那样充满浪漫主义激情的爱情小说,在维多利亚时代似乎并不多见。哈代的浪漫主义小说,有哥特小说的影响,更有对欧洲浪漫主义小说的借鉴。但是如作横向比较,则与英国19世纪最后30年兴起的新浪漫主义小说更有亲缘。新浪漫主义小说的代表作家是斯蒂文森和吉卜林,他们力求小说的奇险和异国情调。他们不同于前辈浪漫派作家的一个主要特点是探求和表达人物内心深层的奥秘和人生深层的哲理。哈代的《意中人》(1891—1892)就是在这层意义上颇为引人注意的作品。青年雕塑家重返故里,与他那青梅竹马的恋人阿维斯相见,并为自己的雕塑找到了理想的模特儿,但由于偶然的迷失而错过了与此纯洁美丽乡村少女的姻缘;等他已届中年,再返故乡,阿维斯已红颜化土,他又将自己对她那久持不泯的爱情移植于她的女儿、第二代阿维斯身上,但此女此时已罗敷有夫。皮尔斯屯年近垂暮再返故园,又移情于第三代阿维斯。这是一个受过教育的少女,是比她母亲及祖母更理想的美的化身。她在与老艺术家即将成婚之际,却与年轻恋人私奔,后在伦敦成婚。皮尔斯屯欣然赞助这对青年成家立业,并与男方的寡母,也就是曾与皮尔斯屯曾有一夕之欢的情人马西娅结婚。但此时他再也不能从他的作品中看到完美之美,隐居乡间过起世俗平庸的乡绅生活。这部小说选择异于常人的艺术家为主人公,情节奇特,风格也与他通常的长篇小说有异。它的副题是《一种气质的素描》,也就是对艺术家心理的探索,反映了他对永恒美与爱的追求,很接近20世纪现代人的心理与追求。这部小说也极类似几乎与它同时发表的《道连·葛雷的画像》[①]。哈代不过是将永恒之美的化身从道连·葛雷的画像上转移到了波特兰青山秀水中哺育出的少女身上。有的学者曾作过文学考据,认为皮尔斯屯与祖孙三代阿维斯的关系,是以哈代早年先后爱恋表亲斯巴克斯家年龄相差悬殊的三姐妹(包括前文提到的特莱芬娜·斯巴克斯)为底本[②],小说所刻画的,实为作家本人的爱情心理。

哈代即使处理普通人物的心理,也远远超过了传统心理描写的手

① 王尔德的长篇小说,发表于1891年。

② 据洛伊斯·肯迪撰《哈代的秘密恋情》,收入玛格丽特·德拉布尔编《哈代的天才》,1976年。

法。他十分注重心理分析,分析的重点,是那些代表时代(当然是哈代的时代)先进的思想潮流的人物,他最重要的两部代表作《德伯家的苔丝》和《无名的裘德》中的男女主人公,就都是在哈代的精细分析下从纸面上渐渐突现出来的。苔丝、裘德、淑·布莱德赫,都属于哈代的小人物群。在这个小人物群中,各人参与生存竞争的方式各有不同。一类人,如玛蒂、温特伯恩、欧克,是处在较低层次的生命线,主要为起码的温饱而挣扎;另一种如裘德、淑、游苔莎、克林·姚伯、安玑·克莱、斯维森·圣克利夫、埃塞贝妲,他们主要的奋斗目的则在于精神上的追求,在于实现和发展自我。游苔莎就说得十分明确:"我想享受到所谓的人生——音乐、诗歌、千回万转的情肠、千军万马的战局、世界大动脉里一切跳荡和搏动。"(《还乡》第 4 卷第 6 节)。这种语言显然也极近似 20 世纪现代人的语言。苔丝的奋斗目的,两者兼有:她既要为自己和一贫如洗的父母弟妹寻求衣食生路;又要争取自己更好的出路和幸福的爱情、婚姻。她由于年幼无知而被动失身后,既不肯屈服于从一而终的封建观念,将错就错,继续与亚雷·德伯的无爱情的同居关系,也不肯以青春和姿色为资本,换取物质的安逸和享受,就是为了追求、实现和维护做人、尤其是做女人的独立生存、真实爱情和幸福婚姻的理想。她和裘德与淑一样,代表了一类开始接受时代的先进思想,自我意识渐渐觉醒的年轻一代,当然,在这方面,裘德和淑比苔丝带有更高层次的自觉性。哈代对他们的心理内含的揭示,是伴随着精当的心理分析,特别是在他们的重要人生转折关头时的心理分析完成的。苔丝失身后重新回到父母的老家,离群索居,独自吞食那场劫难酿制的苦酒,内心经历了一段曲折复杂的反思过程,从而由幼稚无知的少女跃变为成熟坚强的妇人,并渐渐踏上向世俗陈习陋见挑战、抗争的道路。裘德这个形象,更是哈代从童年起就不断进行心理分析的产物。与苔丝不同的是,哈代不再是以作家这个第三者的身份出现进行分析,而是更多地通过裘德(有时也包括淑)本人,进行自我剖析,或是裘德与淑在交谈中互作剖析。对于他们这两个比苔丝具有更强的自觉意识的人物来说,这样处理也很有分寸。也正因如此,他们(尤其是裘德),对自己的事业蹭蹬,婚姻龃龉,颠沛流离,生离死别,具有较明确的认识——皆因他们所主张并身体力行的心灵的自由选择,个人的自由发展,不受陈旧法规约束的两性关系,以及女权主义等,过于超前,与世俗成见水火不能相容;也

正因如此,淑才会面对浑浑噩噩的芸芸众生说出:"咱们不过比他们稍微先进点儿就是了……再过 50 年,再过 100 年",情形就会大不相同。(《裘德》第 5 部第 4 节)哈代小说中反映的这类人物的内心世界,就哈代的时代来说,是崭新的、预言性的,那个难为当时读者理解的小时光老人,其实正是 20 世纪渐渐为人熟知的破碎家庭早熟儿童的雏形。而在当今世界上,像裘德和淑曾经试行过的生活方式早已不足为奇,小时光老人那种悲观厌世态度,以及自杀并同时杀死两个兄弟的行为,也已成为时有发生的新闻。像这类思想行为都走在时代前面的人物,在哈代设计的人生舞台上大多扮演着悲剧角色,因为当时他们是那样地势单力薄,根本无望突破旧事物的种种路障和禁锢,他们中一部分人,拼搏无效,最后以一死去殉自己的理想;一部分人经过冲杀,精疲力尽,败下阵来,在平庸中安度余年,像姚伯和皮尔斯屯那样。

波拉·帕尔和埃塞贝妲是哈代小说中少有的成功者。帕尔(Power)这个姓氏本来的字义就是动力、能源。这位波拉·帕尔,对宗教和爱情都欠热衷的冷淡主义者(Laodicean),是曾承包英国著名铁路的总工程师和企业家的独生女儿和唯一的继承人,她懂得治理巨额遗产、发展事业,处理公私事务头脑冷静,亲自参与各种具体管理事务,还建造了当时少有的私人健身房,身着运动服在杠子上上下翻飞,十分类似现代社会的女强人。波拉在事业上和爱情上都取得了成功,因为她有雄厚的资财为后盾,因为她所从事的事业顺应了工业社会的潮流。哈代作为多愁善感的诗人和浪漫主义者,面对受工业资本主义巨大浪潮侵袭的古老而又美好的事物,常常唏嘘慨叹;但是作为同时又具有哲学和科学头脑的观察者,他也清醒地看到了社会发展的必然趋势;而作为一个具有艺术敏感性的预言家,他也隐约听到了由远及近渐渐传来的新时代的脚步声,因此他在这部他自己称为"当今故事"[①]的小说中,自觉地传达了这种声息。埃塞贝妲则是另一类型的女强人,她没有波拉的家世和财势,出身微贱,身无分文,一心向上爬,而又带有招摇撞骗的性质,按照传统的观念习俗衡量,应是一个蓓基·夏普[②]式的女野心家、冒险家,甚至埃塞贝妲自己也站在她所力求栖身的社会圈子的角度这样

---

① 这是哈代为《冷淡女子》加的副题。

② 萨克雷《名利场》中著名的女主人公。

分析自己和看待自己。哈代在描述她从最初带着灵性、颖悟和诗意寻求发展，一步步堕落为卖身投靠的纯功利者的历程时，紧紧抓住了她的心理过程，她的所作所为既是为她个人前途的选择，也是为了她那拥有10个兄弟姐妹的家庭；她强行斩断与年轻穷音乐师的真切感情，在几个年轻有钱的追求者当中挑三拣四，最后嫁给有钱的贵族老色鬼，内心经历了一系列激烈而又痛苦的斗争。她长于谋划，机关算尽，欺骗和愚弄了各式各样的人。在尾声中，她仍孤军奋战，腹背受敌，但终于杀出一条道路，登上恩克渥斯大院权力的宝座，她自己的家庭成员也各得其所。对这部“按章节写的喜剧”[①]主角，哈代采取了冷静、宽容的态度，而把喜剧式的讽刺大多留给了埃塞贝妲周围那些怀有深切阶级偏见、促狭庸俗的小人。故事接近结尾，贝妲已与蒙特克莱行罢婚礼，刚刚步入恩克渥斯大院，就发现这个老勋爵还在府中豢养着情妇，贝妲当即再设计谋，准备暂时出逃，离开此府再与老丈夫较量。不料出逃未果，反而落入老谋深算的蒙特克莱的圈套。面对这一出乎意料的挫折，更为出人意料的是在贝妲一方却不见吃惊、焦虑、眼泪以至晕厥，而是一阵歇斯底里的狂笑，而更出人意料的是在蒙特克莱一方也不见愤怒、指责、得意，而是一阵“嘻—嘻—嘻”的笑声。像这样的一种荒诞不经、玩世不恭，是多么地“现代”！其实，哈代本来就有玩世不恭、嬉笑怒骂的一面。这不但在他的喜剧小说的高潮，而且在他的悲剧小说中的喜剧性穿插和结尾中也有所表现，他还有一部中短篇小说集，题名就叫《生活的小小嘲讽》(1894)，而在他的诗歌和诗剧《列王》中，这种风格(或说特点)尤为突出。

哈代对于埃塞贝妲客观的、少含道德品评的态度，似乎又有些自然主义的方法；或许又是出于同类出身，对于白手起家、孤军奋战的甘苦感同身受。无论怎样，我们从中也可看到，时代变迁和价值观念的改变在哈代的意识中的反映。连蒙特克莱也认识到这种改变：“现代的种种发展，已经把阶级搅混，就像磨粉机搅豆子一样。”(第38章)安玑·克莱经历了不幸的婚姻后，认为前人评定的道德应该重新改正。(《苔丝》第6章第49节)

现代(modern)一词，哈代在小说中很早就有运用。奈特的许多思

---

① 《贝妲的婚事》。

考是“现代”的,葛瑞斯的不幸在于“现代的神经和原始的感情同时并存”(《林居人》第40章),苔丝的不幸是一种“现代痛苦”(《苔丝》第3章第19节),而“现代的年龄,却得用他阅历的深浅来计算”(《还乡》第2卷第6节),如此等等。这个词的本义,不过是此时的,表示当今和最近的时代,区别于久远的过去。哈代用此词,在通常意义下,是指他所处的当时。这种意义上的现代人,也就是不同于过去时代的、处于当时时代前沿的人,从当时的具体时间来看,自然已很接近20世纪。但是写具有时代先进思想的人,或是在作品中灌注了现代的思想内容,还不能说就是现代主义。哈代的小说,如前几节所说明的,基本上采用的还是传统手法,哈代只是在他的传统形式中,注入了现代意识。正是由于这些现代的内容在当时具有超前性质,难为时人理解,他的《苔丝》、《意中人》和《裘德》才遭物议,受攻讦;他的《塔中恋人》、《冷淡女子》、《贝妲的婚事》才难为时人理解。哈代对于表现超前意识是自觉的,所以他才让淑·布莱德赫解释她与裘德在当时人眼中之所以怪僻,是因为他们早生了50年甚或100年;而且哈代在为1912年版《贝妲的婚事》作序时又说,此书早出版了35年。

此时我们再回头从“现代”的角度看看《富于幻想的女子》、《萎缩的胳臂》、《对舞琴师》这类作品:富于幻想的马奇米尔太太热恋一向未谋面的青年诗人,朝思暮想,情思昏然,因情所感,产子竟酷似此诗人;挤奶女工罗达被情人抛弃,夜梦将情敌胳臂拧了一下,日后这只胳臂果真渐趋萎缩,以至残废;乡村姑娘卡罗琳热衷跳舞,在流浪琴师伴奏下狂跳不止,以至抛弃恋人,随琴师私奔。这些有趣的故事,表面看来离奇荒唐,难以理喻,似乎仅仅是一些以娱乐为目的的幻想故事。其实,每一篇都蕴含着人的心理机制与生理机制之间复杂微妙的关系。如果沿着心理科学的途径,运用如今流行的心电感应、特异功能等假说去解释,也许会得到新的领会。在《无名的裘德》中,少年裘德向往基督教堂而生的幻觉(第1部第3节);裘德初到基督教堂,心怀激动,像孤独游魂似的一个人在一座座古老学院的建筑物中间踽踽而行,浮想联翩(第2部第1节);他咽气之前在半昏半醒中吐出的最后呓语(第6部第11节);以及淑重回她原来的丈夫费劳孙怀抱时对艾德林寡妇诉说的心里话以及对费劳孙的忏悔,都是人物内心深刻复杂思想活动的外化。这些虽然并非意识流,但无疑确可看出哈代是在向着心理的深度努力。

那部属于罗曼斯和幻想故事的悲喜剧小说《塔中恋人》,又可以说是以象征手法表现“现代”内容的作品。男主人公、青年天文学家斯维森代表了科学和“现代”;女主人公康斯坦丁夫人则属于旧世界。他们的爱情和婚姻经历了种种磨难和考验,最后虽各怀坚贞,却仍是生死苍茫,幽明各异,说明新事物在成长、发展中,不可避免地必须抛弃旧有的赘物,这是无可更改的客观规律,不以人的主观愿望为转移。康斯坦丁夫人的死亡,是悲剧;但斯维森在事业上获得了成功,他与夫人的爱情和婚配结出了果实(漂亮、健康的男孩),而且十分可能会与已成长为音乐家的年轻姑娘苔毕萨结合,这又似喜剧。如果哈代给这部小说以副题,我想那应该是《过渡的故事》。

不过,至此为止,我们所说的,也还都是哈代在他那传统的框架中所表现的“现代”内容,而不是哈代的现代主义。近年来,又有学者已将现代主义的目光射向了他早期的作品《一双湛蓝的秋波》,注意的焦点,又在该书的21至22章[①]。在此章中,埃弗瑞德与奈特在康沃尔海岸的峭壁悬崖间不期而遇。奈特一时疏忽,失足滑下悬崖,吊在距海面600英尺高的半空。此时,急雨瓢泼般自上而下地冲来,足下惊涛拍岸,像倒流的瀑布。他面对黑色岩石,鼻尖正对一只嵌入石中三叶虫古化石的眼睛。在埃弗瑞德暂时离开去寻求救助的几分钟时间内,在此古今相对、时空混沌、生死攸关的当口,奈特浮想联翩,意识涌动不止。哈代在小说中,曾不止一次地提到人类超越时空的体验和感受:从下午到黑夜这段时间里,跑到爱敦荒原的中心山谷,举目四望,只能看到荒丘芜阜四周环列,感到周围一切都像天上的星辰一样,亘古未变,心中那种随着人间世事的变幻而漂泊无着,骚动不安的心境就会平静,有所寄托(《还乡》第1卷第1章);晚上躺在草地上,眼睛一直盯着一颗又大又亮的星星,一会儿就会觉得灵魂不由自主地出了窍,飞到上千上百里高(《苔丝》第3章第18节);夏季黄昏纯净无杂的琴声,使人生莹然裸露之感,意识不到时间和空间(《苔丝》第3章第19节);小时光老人就像老年的本质而硬装扮成童年的模样,好像洪荒以来人类所有的愁苦,都

---

① 参见《从哈代到伍尔夫:通向现代主义之路》(英国罗斯玛丽·萨默撰)和《托马斯·哈代和弗吉尼亚·伍尔夫:印象主义的真谛》(美国苏珊妮·约翰逊撰)二文。见《不过插曲而已——来昂尼兹的一些文学访客》一书,1922年。

压在年龄还像朝日初升似的孩子的心头(《裘德》第 5 部第 3 节)。像这样将往古和现今平摊在一个平面上,甚至凝缩为一点,看来真有些类似时序倒错的先兆;而像对奈特在生死攸关的瞬间所作的集中描述,确也近似印象主义甚至意识流的手法了。

在哈代最著名的短篇小说《三个不速怪客》中,我们似乎也可以捕捉到一点类似印象主义的印象。荒野中孤零零的草顶农舍,漆黑一团的风雨之夜,宴会上的主人和来客,都不过是一幅图画的背景。画面上真正的主体是陆续出现的三个来历不明的不速之客。前两人偶尔的一言半语,一唱一和亦真亦假的歌词,第三人出现后的眼神对第一人产生的影响,都在短促的刹那引起举座的不安,直到小说结束再来追味,才使人悟出当时其中包含了多么复杂的背景和人的内心活动。这种含蓄、神秘的印象主义色彩,使人想起康拉德的《水仙号上的黑鬼》(1898)和亨利·詹姆斯的小说。

托马斯·哈代和亨利·詹姆斯,这是两个多么不同的作家!哈代在英格兰的乡间土生土长,作品以乡土特色而著称;亨利·詹姆斯却是先后拥有两个国籍的作家,他的作品内容也常是跨国的,但是在他们的作品中却也能找到共同之点,这大约只能归因于时代。亨利·詹姆斯的重要小说,大都发表于 19 世纪 80 年代至 20 世纪的最初几年之间,他与哈代从事小说创作,大体同步,时代的潮流冲得他们曾在一个点上相逢。

回顾哈代的创作历程,可以说他是以因袭和继承开始,但又在继承中不断寻求创新之路。真正伟大的艺术家和文学家在某种程度上又总是站在时代前沿、放眼未来的预言家,哈代也是如此,他不时在小说中呼唤着未来。在为爱敦荒原细细写真的时候,他就说过:"将来总有一天,整个的自然界里,只有山海原野那种幽淡无华的卓绝之处,才能和那些更有思想的人,在心情方面,绝对地和谐;这种时候即使还没真正到来,却也好像不很远了。"(《还乡》第 1 卷第 1 章)在哈代笔下,20 世纪的脚步声,似已隐隐可闻。但是哈代尚未来得及给他这些"现代"的思想意识行为举止制作好合适的艺术外衣,他还只是在旧服饰上别作缝改,添置标记,不过后人只要稍加留意,定会从中汲取创作新样式的灵感。

哈代 90 年代写的三部小说发表后,都曾遭到严重的曲解和攻击,

此后他放弃了小说写作。哈代本人，确也明确表示过："因为这番经验，把我继续写小说的兴致完全治得断根绝迹了。"[1]他在自传中又曾说过："我何必站出来，让人当枪靶子射击呢？"一般也将此视为哈代辍止小说创作的唯一理由。后来又渐兴起一种见解，认为哈代创作了十四部长篇、四十余部短篇，素材已经写尽，因此罢笔。但是如果将哈代置于从传统到现代主义的这一过渡时期来回顾他的创作历程，就会体察面临过渡时期的哈代是多么得尴尬：他站在千帆竞渡的渡口，切身体验到传统的"器皿"[2]已难负载"现代"的全部种种内容。"现代"的时代鼓噪着小说形式的突破和创新，而此时的哈代，年届花甲，已经在文坛上以他久已形成的风格功成名就，是急流勇退，还是重整旗鼓，再作突破自我的拼搏？笔者相信，哈代的最后选择，颇有自知之明。

终于，他放弃小说，转而为诗。当然，诗是他的故技，是他的宿愿。

选自文美惠主编：《英国小说研究：1875—1914》
北京：中国社会科学出版社，1995 年

---

① 见哈代为 1912 年版《无名的裘德》所作的《跋》。

② 亨利·詹姆斯用语，见《卡萨玛西玛公主·序言》，1908 年。

“声名狼藉的牛津圣奥斯卡”

——纪念王尔德逝世100周年

陆建德

> 这些人被称作雅士、不相信派、漂亮哥儿、花花公子或浪荡子，他们同出一源，都具有一种故意作对和造反的特点，都代表着人类骄傲中所包含的最优秀成分，代表着今日之人所罕有的那种反对和清除平庸的需要。
>
> 波德莱尔《浪荡子》[①]

一

英国19世纪末唯美主义的代表人物奥斯卡·王尔德(1854—1900)曾说悖论之道乃真理之道。王尔德本人的艺术信条和生活实践为这条箴言作出雄辩的例证:他一次次声明艺术应该远离当代社会和日常生活,但是我们不可能脱离他的时代背景和生活经历来谈论他的文学创作。

王尔德早在牛津读书时就负才任气,有时故意要与社会习俗和流行的伦理观念作对,这几乎是波德莱尔笔下“浪荡子”的崇高使命。1886年,已有家小的王尔德在比他年轻得多的罗伯特·罗思的引导下误入同性恋地下世界。1891年,他又结识了还在牛津求学的阿尔弗雷德·道格拉斯勋爵。道格拉斯对刚出版的《道连·葛雷的画像》爱不释手,于是就和作者两人色授魂与,陷入所谓的“不敢言明之爱”。[②] 从此王尔德和道格拉斯仿佛是方外之人,毫无顾忌地结伴旅游或一同出入伦敦的公共场所。道格拉斯的父亲昆士伯雷侯爵对两人的行为非常反感,但对从小就率性而为的道格拉斯毫无办法。1895年2月28日,亦

① 郭宏安译《波德莱尔美学论文选》,北京:人民文学出版社,1987年,第501页。

② 引自道格拉斯作于1892年9月的《两种爱情》—诗最后一句。

即《认真的重要》在伦敦首演成功后两周,王尔德在俱乐部收到昆士伯雷侯爵留给他的名片,上面写道:"致奥斯卡·王尔德,装模作样的好男色者"。

王尔德以自己的生活方式和文学作品对爱面子的维多利亚社会百般嘲弄,此时却从所谓个人尊严的原则出发要求他所鄙薄的社会为他提供法律保护。他毫不费力地以诽谤的罪名把昆士伯雷侯爵推上被告席。两年后,他沉痛地承认,"我一生中最可耻、最无法原谅、最可鄙的事就是竟然不得不允许自己向社会求助,为的只是不受昆士伯雷侯爵的侵害。"被告方要证实王尔德确系"好男色者"易如反掌。四月初,昆士伯雷侯爵无罪开释,而王尔德反因有伤风化的行为被捕。经过两次审问,伦敦的中央刑事法院根据1885年通过的一条针对男性同性恋的刑法修正案[①]判处王尔德两年徒刑。

为什么王尔德要打一场打不赢的官司以致引火烧身?为什么他要用遭他激烈批评的道德价值为最终诉求来证明他根本不存在的清白?也许王尔德太糊涂,也许是一直就反抗父亲权威的道格拉斯在旁积极怂恿。不过王尔德还有一种微妙复杂的心理。他年幼时就渴望在"女皇诉讼王尔德"的官司中出场。他隐隐地有一种自毁的冲动,在逝世前不久给自己想好了永久的称号:"声名狼藉的牛津圣奥斯卡、诗人、殉道者"。

然而王尔德并不是一个真正随心所欲、蔑弃礼法的人。他的道德感使他一直对自己身上邪恶堕落的一面有所意识,但是他的唯美主义思想又几乎与他对罪恶的兴趣同步发展。《道连·葛雷的画像》中,葛雷的教唆犯沃登勋爵说:"抵制诱惑的最好办法就是向它屈服。"王尔德的屈服之路说来话长。

1884年5月29日,王尔德与康斯妲丝·劳埃德结婚,然后南下法国度蜜月。一年前,他曾在巴黎盘桓数月,与华兹华斯的曾外孙罗伯特·谢拉德结为契友,还拜谒了雨果等文人,并很快对颓废派文学以及左拉作品中那类有关病理和变态的描写产生亲近感。法国文学中的颓废观起于1830年代,随着令人生厌的资产阶级的兴起,吓唬资产阶级或墨守陈规的市民也成了一些作家的游戏(即多少有点粗俗的"épater

① 当时没有"歧视"女性同性恋的刑法。维多利亚女皇曾说,妇女之间不会有这样的行为。

le bour-geois”的心态)。王尔德新婚燕尔之际正值于斯曼的《逆反》发表,这部小说把法国颓废文学推到了新的高度。小说主人公德艾森特醉心于波德莱尔、马拉美和魏尔仑的作品,醉心于种种反常的情致。他对社会的反抗是一种德·萨德侯爵式的反抗,真正的敌人是任何社会中都必然存在的人间法规。

《逆反》在王尔德身上引起的回声是巨大的。在《道连·葛雷的画像》第10章,沃登勋爵给葛雷一部“黄封面的书”,这部无名奇书其实就是指《逆反》。葛雷为它所深深打动,这在相当程度上反映了王尔德本人的经历。王尔德通过葛雷的印象来描述小说中这位年轻的巴黎贵族:

> 他既能玩味被人们荒唐地称作德行、实为矫情的自我克制,同样也能欣赏被贤哲们称作罪恶的天性反抗。

这份心理变态者的自供弥漫着邪淫的薰香,葛雷为之心神不安,他仿佛感到,“全世界的罪恶都穿上了精美的衣服,在柔美的笛声伴奏下在他面前一一走过。”

假如说《道连·葛雷的画像》里还有一种叙事上的多重性来冲淡甚至抵消罪恶的魅力,那么作于1889年的《笔杆子、画笔和毒药》[①]一文里对“壮美的犯罪”和“细腻的作恶”的欣赏口吻则是毫不掩饰的了。这篇文章是托马斯·格里菲斯·威恩莱特(1794—1852)的小传。威恩莱特曾为《伦敦杂志》撰写艺术专评,他的绘画也曾在皇家艺术院展出,后因挥霍无度入不敷出,数次以马钱子碱(士的宁)谋财害命。事发后他被放逐到澳大利亚南部的塔斯马尼亚岛,客死他乡。王尔德对威恩莱特下毒的方法失传表示惋惜,他甚至说,假如威恩莱特生活在(道德沦丧的)罗马帝国、文艺复兴时的意大利或17世纪的西班牙,人们就会中肯地评价他。王尔德钦佩威恩莱特的聪明才智,把他所谓出色的人格归功于罪恶的锻炼。和19世纪某些法国作家一样,王尔德相信,当代

---

① 该文副题为“绿色研究”。王尔德说:“对绿色之爱在个人表明精细的艺术气质,在民族可能表明一种漫不经意的精神,甚至是道德风气的颓废。”绿色是爱尔兰民族的象征,王尔德是爱尔兰人。

社会的画板太灰黯了,只有鲜艳的罪恶才能丰富它的色彩;个人主义的骄傲只有通过被社会谴责的行为才能达到极致。他故意不顾宗教改革的历史背景引述路德的格言"勇敢地犯罪吧"(pecca fortiter);他甚至戏言自己有点像罗马皇帝尼禄——只需改换一下发式。杰出的批评家燕卜逊在评论约翰·盖伊的《乞丐的歌剧》(1728)时指出:"拜伦主义差不多就是有意识地把诗人视为麦基斯。我们不必追随从波德莱尔到王尔德的传统;按照这一传统,艺术家犯罪是必然的命运,仅仅因为他伟大;胆敢傲睨神明无非就是承认自己是悲剧性的英雄人物。如果艺术家一味这样做,那么这古老的戏剧主题就变成一种讨厌的东西。"[①]

如果王尔德在创作中真的惟变态心理与邪淫是求,托尔斯泰对他的评价"否定道德、赞美腐化"[②]就不会引起很多异议。让我们再来看一看《道连·葛雷的画像》。

这部作品不能归入杰作之列,但它却因体现了英国唯美主义运动和王尔德人生经历中的内在矛盾而具有特殊意义。小说里的沃登勋爵粗看之下是长于发表怪论的王尔德的翻版。他发挥奇想时"既像演杂耍,又像变戏法;刚刚让它滑过去,随即又把它抓回来;忽而用想象的虹彩把它点缀得五色缤纷,忽而给它插上悖论的翅膀任其翱翔。"但是,在诱惑下走向堕落和罪恶的葛雷才是王尔德真正的自我写照,小说初稿中甚至他的年龄也与作者的一样。王尔德有意无意地通过葛雷的蜕化过程为自己提供一个自省自察的窗口。小说有一个浮士德式的主题变奏——葛雷为了青春和享乐出卖灵魂。面对朋友为他画的全身肖像,葛雷说,"如果我能够永远年轻,而让这幅画像去变老,要什么我都给!……我愿拿我的灵魂去交换!"葛雷在罪恶的路上越走越远,自己的脸上留住了青春的美色,画像却变老变丑,慢慢地不堪入目。画像不断向葛雷提示他的恶行,葛雷又羞又恼,惊慌中持刀向它刺去,不料却结束了自己的性命。当人们破门而入时发现,躺在地上的葛雷形容枯槁,面目可憎,墙上的画像依然容光焕发,洋溢着罕见的美。在现实生活里的

---

① William Empson, *Some Versions of Pastoral*, Hogarth edition, London: The Hogarth Press, 1986, p. 208.

麦基斯是《乞丐的歌剧》中的强盗。

② Leo Tolstoy, *What is Art*? Tran. Maude, New York: Oxford University Press, 1962, p. 258.

道德与美的冲突中,最终占上风的还是前者。感官享受的表面绚丽之美掩盖不了内在精神的腐败。葛雷的遭遇说明他是唯美主义的牺牲品,而不是唯美主义的殉道者。正如巴尔扎克的创作实践违背了他的主观愿望,坚持艺术应与生活无关的王尔德从自己的生活基础出发创作了这部小说。雷纳·韦勒克认为,《道连·葛雷的画像》"展现了一幅道德败坏遂遭惩罚的寓意画而非一篇为审美生活而作的辩护"①。

虽然《道连·葛雷的画像》在出版后被认为不道德(该书序言为批评者提供了炮弹),现在读来,小说中的道德寓意是大致清晰的。王尔德在盘弄唯美主义的恶之花时又向它投去深表怀疑的一瞥,他的双重立场赋予作品一种内在的张力。有人早在1913年就注意到,在王尔德一生中的任何阶段,他从来没有彻底不顾道德:"他作品中总是有那么一种细微的声音,它终于冲破障碍,在《从深处》一书中发出穿云裂石之声。"②

二

王尔德说过,他一生中有两个转折点,一是上牛津,二是下监狱。1897年年初,他给道格拉斯写信,回顾两人的交往过程和在狱中铭心刻骨的感受。这封当时并未发出的长信由王尔德死后他的作品监管人罗思在1905年择要发表,取名"De Profundis"("从深处",语出圣经《诗篇·第130篇》:"耶和华啊,我从深处向你求告")。全信多年后才得以公布于世。③

《从深处》中有的部分读来令人失望。想到自己已经身无分文,王尔德不免怨气冲天。他一再抱怨,道格拉斯浪费了他太多钱财与时间。有的说法可能言过其实④,但它们多少暴露了金钱和炫富的消费在他们的交往中占有何等重要的地位。这封信能在英国文学史上占有一席之

---

① 韦勒克:《近代文学批评史》第4卷,杨自伍译,上海译文出版社,1997年,第482页。艾尔曼在传记《奥斯卡·王尔德》(纽约,1988)的第12章第3部分《否定道连》中有类似结论。

② Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, Penguin, 1939, p. 80. 王尔德善良的一面也见于他的童话故事中。

③ 关于此信的内容和历史请见《奥斯卡·王尔德书信集》,鲁珀特·哈特-戴维斯编校,1962年。

④ 道格拉斯在《奥斯卡·王尔德和我》(伦敦,1914)等一系列著作中对此有过说明。

地，凭的是王尔德对自己的评价和剖析。评价部分有点过甚其辞（尤其是讲述到他与时代的象征关系的那段文字），可贵的是他对自己的分析。他把自己追逐声色之乐比为“戏蛇之趣”、“与黑豹同席”，并懊悔不该以浪荡子的声誉自娱。沉溺于感官的生活最终“让灵魂饥饿”：

> （我在）情感上喜爱违反自然的行为简直就像在思想上喜爱悖论。欲望到头来成了一种疾病或疯狂，或两者兼而有之。我变得对他人的生活毫不在乎。我任意享乐，一而再，再而三。我忘记了，日常生活里每件小事都会锤炼或毁掉性格，一个人终有一天得爬到房顶上大声交待自己在密室里做的事。不知不觉之间我不再是自己的主人，我不再保有我的灵魂。

他回忆起自己最后一次受审时公诉人宣读他罪状的场景。他写道，那些指控“像是出自塔西佗之笔，像是但丁的文字，像是萨沃那洛拉对罗马教皇的控告，[①]我听到的内容令人恶心。我突然想到，假如是我在说关于我自己的这一切，那该有多么好。……说一个人怎么样是无关紧要的，重要的是谁在说。”现在有的传记作家（甚至包括艾尔曼）倾向于强调王尔德如何不肯与社会妥协，并以这几句话作为凭证。笔者以为，王尔德在此真正意欲表示的不是无法无天的表现欲，他是在为自己始终没有勇气主动说出这一切而遗憾。他紧接着表示：“我绝不怀疑，一个人至真的时刻，是他跪在尘土里，捶打自己的胸膛，陈述一生里所有的罪恶。”落难的王尔德在忏悔中认识到人间友爱和真情的可贵。他知道，普通人身上那种纯朴自然的同情与友好是道格拉斯们没有能力欣赏的。

1897 年 5 月，王尔德刑满释放，一出狱他就去了法国，以塞巴斯蒂安·梅尔莫斯之名开始流亡生涯。狱中发自肺腑的向上苍的求告已成往事，重获自由的王尔德见猎心喜，旧习难忘。1900 年 11 月 30 日，王

---

① 塔西陀、但丁和萨沃那洛拉都描写过荒淫无耻的生活。萨沃那洛拉（1452—1498），意大利改革家，多明我会宣教士，曾猛烈抨击文艺复兴的腐败风习。

尔德因脑膜炎[1]死于巴黎的阿尔萨斯旅馆。由于他的爱尔兰背景,由于他还说过"死在天主教里最合适"以及"天主教是圣人和罪人的宗教",罗斯在他弥留之际请了神父为他施洗。德艾森特和他的创造者于斯曼都加入了天主教会,道连·葛雷也倾倒于天主教的华美典仪,现在轮到了王尔德。

与英国诀别后,王尔德的创作热情大大低落。不过他在出狱后头几个月里模仿柯尔律治的《古舟子咏》写了《雷丁监狱之歌》。王尔德早在牛津时就有诗名,毕业那年以《拉文纳》一诗获得颇有声望的纽迪盖特奖。从他的《诗集》(1881)来看,他偏爱十四行诗的形式和拉丁文、希腊文的题目。在十四行诗《思想家》里,英帝国被称作"泥足巨人":"邪恶的交易市场/天天在出卖智慧和尊严。"王尔德还在《致弥尔顿》和《神圣的自由渴望》两首十四行诗里表达了共和派的理想,但是他和当时不少知识界人士一样,对民主政治的发展深表忧虑,流露出与其让无知但叫嚣的民众领袖出卖自由、还不如让强有力者来君临一切的思想。和吉卜林、韩利等帝国的讴歌者不同,来自殖民地的王尔德写到英国海外扬威的主题时着重表达了反战的情绪(《光荣啊,女皇!》。但总的来说,王尔德的诗作过于雕琢,既无玄学派浓缩的巧智,又无真实感人的自然性情。不过在《雷丁监狱之歌》里却出现了一种新的声音。这首诗是为悼念一位因杀人罪被处绞刑的原皇家骑兵卫队队员而创作的。诗里没有古典知识的卖弄,也没有印象派的色彩的铺陈,一种清新真挚的人间情怀扑面而来。在第1部分第3诗节,王尔德从旁观者的角度描写等候死亡的骑兵:

> 我从来没见过有人
> 以如此渴求的神情
> 仰望那小小的蓝色帷幕,
> 囚犯们称它为天空;
> 注视着每一朵白云
> 像银帆似的飘过。

---

[1] 理查·艾尔曼认为这是由第三期梅毒引起的。王尔德在牛津时寻花问柳,染上梅毒现在常有人说同性恋是天生的,从王尔德的经历看并非如此。

在第4部分,有一诗节与此遥相呼应。行刑的日子终于到了,诗人把焦点从死囚转向其他犯人,而“我”把自己置于囚犯之间。诗节的内容几乎和前面一模一样,几处小小的改动使重复的效果更佳:

> 我从来没有见过悲哀的人们
> 以如此渴求的神情
> 仰望那小小的蓝色帷幕,
> 我们囚犯称它为天空;
> 注视着每一朵欢快的白云
> 在陌生的自由中飘过。

在这沉甸甸的恐怖与同情交织的气氛中,自由是如此陌生,现在轮到包括作者在内的“我们囚犯”来仰望蓝天了。

三

王尔德对英国文学的最大贡献是在戏剧方面。他一共写过九部剧本,其中有的基本上已无人问津,如用无韵诗体创作的《佛罗伦萨悲剧》和《帕多瓦公爵夫人》,而描写上流社会的四部喜剧(《温德米尔太太的扇子》、《一个无足轻重的女人》、《理想的丈夫》和《认真的重要》)至今仍有强劲活力,是不少剧团的保留剧目。作为喜剧家,他的才干可以与王政复辟时期的康格里夫和18世纪的谢里丹相埒,制作精巧的《认真的重要》不比《以爱还爱》和《造谣学校》逊色。肖伯纳说,在19世纪90年代,剧场顶替了教堂在社会中的地位。王尔德的喜剧当时大获成功,它们的社会影响可想而知。

打开王尔德的社会讽刺喜剧如走在山阴道上,奇谈怪论美不胜收。社交场上语惊四座的王尔德在喜剧这一艺术体裁中把他谈话的本领发挥得淋漓尽致。但是诚如叶芝所言,王尔德的风格犹如庆祝伦敦新市长就职的盛装和彩车游行,他本人就是市长大人。[1] 这颇有保留意味的褒词用于王尔德的喜剧对话确实是恰到好处。

---

① W. B. Yeats, *Autobiographies*, Papermac edition, London: The Macmillan Press, 1955, p. 284.

有一种观点认为,王尔德在喜剧里把讽刺的锋芒对准统治阶级,客观上有助于摇撼英国贵族社会及其妄自尊大的虚伪道德及荒唐习气。王尔德鞭挞起上层社会来好像是不留情面的,以普通的道德观来读他的剧本还真的会把他当作该社会的逆子贰臣。在《一个无足轻重的女人》里,美国姑娘赫斯特指责英国有钱人不懂如何生活:

> 你们排斥温文善良的人,嘲笑简单纯朴的人。你们靠别人生活,你们把生活留给别人。……你们有排场、财富和艺术,只是不知道怎样生活——连怎么生活都不知道。你们爱看得到、摸得着、可以把玩的美,爱你们能够而且正在毁灭的美,但是对一种属于更高生活的看不见的美你们一无所知。……你们英国上层社会是肤浅、自私、愚蠢的,它已经闭目塞听。它躺着像身着紫袍的麻风病人,坐着像一尊镀金的死东西。它不对,完全不对。

但这排炮般的轰击出自一位严肃得有点乏味的美国人之口,它在多大程度上代表作者本人的观点是难以确定的。甚至可以说,王尔德在很多场合恰恰是在颠覆赫斯特将“生活”置于首位的人生观。在法国作家维埃尔·德·利尔·亚当的剧作《阿塞尔》(1890)里,厌恶常人日常生活经验的贵族主人公说:“生活?那是我们的仆人们的事儿。”在阿塞尔和《逆反》中的德艾森特之间不是有显见的血缘关系吗?王尔德一再申言艺术是第一位的,“把生活留给别人”并不是了不起的罪过;唯美派刻意追求的就是“看得到、摸得着、可以把玩的美”,王尔德本人一向就有收集青花瓷和各种小摆设的雅兴。看来上面那段台词不妨被视为圈外人对王尔德急欲跻身其间的英国上层社交圈的评价,王尔德和其他圈内人当然会不失风度地对美国姑娘赫斯特说“请便”。伦敦的达官贵人会饶有兴致地聚集在一起对着王尔德为他们举起来的哈哈镜大笑,一阵开心后他们又以宽容的傲慢步出剧场。

出于某些原因,《理想的丈夫》特别受一些(主要是苏联)论者青睐。该剧讲述一位所谓的社会中坚早年出卖国家财政机密致富,受讹诈后又如何在友人帮助下化险为夷。如果不把这部讽刺喜剧置于一定的社会和文学背景中来解读,我们就会以为它通过对比道德的高谈阔论和实践中的秽迹揭示了英国权势集团和政界的黑暗。《理想的丈夫》

于1895年1月首演时就有评论家注意到该剧在情节上与当时的法国通俗剧作家萨尔都的《朵拉》如出一辙。[①] 切尔特恩夫人对丈夫的廉洁正直深信不疑,但她幼稚的理想主义并不能引起观众由衷的敬重和同情。[②] 相比之下,曾经“以金钱为福音”的切尔特恩的性格却丰富复杂得多。王尔德的同时代人并没有把这出戏当作对统治阶级的揭露,难怪首演时威尔士亲王、贝尔福和老张伯伦等一批政要还亲临剧院捧场。

一位文化修养较高的印度读者把英国小说家伍德豪斯当作反英作家,奥威尔对此感到惊讶。奥威尔相信,英国读者不会误解伍德豪斯的意图,而德国人或美国人恐怕就会和那位印度读者一样。奥威尔指出,伍德豪斯对英国贵族的讽刺从来不是出于恶意,那些无能可笑的人物往往值得同情。伍德豪斯无意攻击等级森严的英国社会,他真正的过错是把英国上层社会写得太好,鄙视贵族头衔的人不会对贵族的生活津津乐道。[③] 读王尔德的讽刺喜剧时,应把奥威尔的这一见解记在心上。

《薇拉》和《莎乐美》是王尔德比较独特的剧作。王尔德于1880年9月自费印制他的第一部文学作品《薇拉》。1878年1月,一位年轻妇女向圣彼得堡警察局局长行刺未遂,王尔德将这次事件的有关细节与1801年沙皇保罗一世被暗杀的故事相结合创作了《薇拉》。该剧副题是“虚无主义者”,[④]剧中的年轻人反抗一切现行制度,随时准备使用恐怖手段,王尔德潜伏的叛逆天性隐隐在这些人身上表现出来。他后来称虚无主义者是没有信仰的殉道者,他们从事冒险时毫无热情,愿为并不相信的事业献身,这多少是夫子自道。就在《薇拉》印行第二年,沙皇亚历山大二世又遭暗杀。一百多年来俄国历史风风雨雨,这部今日显得稚嫩的剧本仍能使人掩卷长叹。

独幕剧《莎乐美》是王尔德在1891年用法语创作的,取材于圣经。据《马可福音》第6章和《马太福音》第14章记载,希律王娶了兄弟腓力的妻子希罗底,施洗的约翰不以为然,被投到狱中。希律王敬畏他先知

---

① Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970, pp. 178—179.

② 肖伯纳说她是一个愚蠢的好人,并同意切尔特恩的观点——爱情不应该只是对优秀品行的回报。见 Oscar Wilde: *The Critical Heritage*, p. 177.

③ George Orwell, *Collected Essays*, London: Secker and Warburg, 1961, pp. 264—280.

④ 原文是“The Nihilists”。该词也专指19世纪后半期的俄国主张暴力革命的民粹派。

圣人的名声,不敢害他。希律王生日时宴请群臣,希罗庇的女儿莎乐美献舞。希律王大喜,起誓说愿将她所求的赏赐给她。希罗庇对约翰怀恨在心,此时唆使莎乐美索要约翰的首级。希律王无法食言,只得差士兵斩了约翰,把头放在银盘上送交莎乐美。这则故事为福楼拜、马拉美和拉弗格提供了创作题材。法国象征派画家古斯塔夫·莫罗作于 1876 年左右的两幅油画《幽灵》和《莎乐美之舞》还为后人留下了莎乐美不朽的视觉形象,画面上的色彩华丽夸张,带有浓郁的异国情调,而莎乐美的着装和舞姿充满色情挑逗。于斯曼在《逆反》里写到德艾森特痴迷于莫罗画笔下的莎乐美——"永恒歇斯底里的女神"和"无边欲望的化身"。在王尔德的剧本里,莎乐美因为自己对约翰激狂的爱得不到回报而向希律王提出那匪夷所思的要求,最使她着迷的是银盘上约翰的黑眼睛和红嘴唇,当她忘情地亲吻他的头颅时,希律王惊恐地意识到她怪异的举动是对神明的亵渎,下令将她杀了。王尔德在前人和同时代艺术家的启发下对圣经故事作了大胆改动,不过这改动也暴露了王尔德对病态心理和罪恶的兴趣。该剧当时未能获准在伦敦上演,这并不令人奇怪。

这出戏并不以妙趣横生的对话取胜。亚瑟·兰色姆称《莎乐美》法语句法简单,像是出自有法国保姆的英国孩子之口,但正是这语言特点造成了滴水穿石的效果,使全剧阴森森而又火辣辣的气氛大大加强。[①] 王尔德在《莎乐美》中确实注意营造舞台上的气氛,月亮随着剧情的发展由白变红,最后被乌黑的云层遮没。

在 19、20 世纪之交的西方艺术史上,《莎乐美》的地位是王尔德其他剧本难以比拟的。该剧 1896 年在巴黎首演,后来的各种演出都让舞台场景、服装和舞蹈设计师煞费苦心。德国作曲家理查·施特劳斯和法国作曲家安东·马里奥特先后(1905 年、1908 年)为根据王尔德剧本改编的同名歌剧谱曲。剧中舞者的形象有承上启下的意义,弗兰克·克莫德在《浪漫主义意象》(1957)一书对它的精辟分析加深了文学研究者对浪漫主义和现代派的理解,该剧现在受到较高评价也是理所当然的。

---

① Arthur Ransome, *Oscar Wilde: A Critical Study*, London: Methuen, 1915, p. 161.

四

托马斯·曼在论及尼采的道德批评时说,王尔德很多似是而非、似非而是之论表明,他的见识与尼采约略相似,两人都是在痛斥中产阶级虚假的道德观。但是曼又写道:

> 说到底,世界上只有两种基本态度或观念:审美的和道德的。社会主义严格意义上说是一种道德的世界观。尼采在思想史上是最不肯妥协的、彻头彻尾的唯美主义者。①

曼似乎忽略了一个事实:王尔德同情弱小者(如他童话所示),自称社会主义者,他所选取的是"道德的世界观",因而与尼采彻头彻尾的唯美主义世界观不尽相同。19 世纪最后二三十年,英国的社会主义活动通过威廉·莫里斯与手工艺、室内装璜艺术结有不解之缘,而莫里斯曾是拉斐尔前派成员,他的壁饰设计、彩绘玻璃和家具制作也是唯美主义运动的一个组成部分。王尔德早在 1882 年就把莫里斯作为英国文艺复兴的主将,不过他当时对艺术的定位——神圣的美之屋中的奇葩——却有误导作用。② 王尔德关心社会主义运动是后来的事,据说他在西敏寺听了肖伯纳宣传社会主义的演讲后写下了他唯一的政论文《社会主义制度下人的灵魂》(1891)。博尔赫斯对这篇文章评价极高,说它"不仅雄辩,而且是正义的"。③

王尔德目睹了自由放任的资本主义生产方式的种种阴暗面,对社会主义产生好感。他对社会主义的理解在当时的英国是比较有代表性的。在他心目中,社会主义和共产主义是同义词:

> 社会主义,共产主义,不管你决定怎样称呼它,变私有财产为

---

① Richard Ellmann, ed., *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, Phoenix edition, Chicago: The University of Chicago Press, p. 170.

② E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, revised edition, New York: Pantheon Books, 1976, p. 148.

③ Richard Ellmann, ed., *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, Phoenix edition, Chicago: The University of Chicago Press, p. 173.

公共财富,以合作代替竞争,将使社会回复到一个完全健康的有机整体的正常状态,并向共同体中每一位成员提供物质上的保障。它事实上赋予了生活合理的基础和合理的环境。

针对维多利亚时期各种旨在缓解平民百姓生活困苦的努力,王尔德指出,资本主义制度下利他主义者的慈善事业无济于事,正确的目标是作釜底抽薪式的改革——清除产生贫穷的社会基础,不然会使慈善带来无数罪恶。[①] 王尔德呼吁,人们不应该耗费无穷的精力积累财富及其象征,物质上的贪婪和贫困一样,都无助于性格的培养。

王尔德通过他所理解的社会主义来提倡个人主义。这种个人主义不是自由派哲学家所强调的私有制基础上的个人权利,而是没有自私、不损及他人的个性充分发展,而是诗人和渔夫在不同生活领域里各臻其妙。王尔德和19世纪某些重要思想家一样,以为只要物质洪流为社会所共享,人类就会尽善尽美。在王尔德设想的社会主义制度里,政府没有积极功能。由于王尔德反对权威和治理的观念,他的社会主义和无政府主义仅一纸之隔。"正如一位智者在基督诞生前数百年所说",王尔德显然是在引用老庄学说,"政府应该清静无为"[②]。

王尔德的文艺批评思想比他的社会思想更经得起推敲。他写过两篇颇具规模的对话体批评论文:《撒谎的衰落》和《作为艺术家的批评家》。在第一篇文章里他重述了不为他的创作实践所证实的生活不应当干预艺术的原则。他说,艺术不以自然为摹本,其目的是编造美丽动听的假话。如果小说在自然主义的引导下发展为社会实录,这种偏激之论也不失为一种值得一听的声音。当然,"撒谎的艺术"也可以理解为文学虚构和创造活力的另一种说法。今日读来,《作为艺术家的批评家》一文更有新意。通篇文章多石破天惊之论,我们以为作者又是在学自己作品中语不惊人死不休的"勋爵",但是文中一些貌似极端的言论

① 恩格斯在1892年英文版《英国工人阶级状况》序言里嘲笑了王尔德式的社会主义,不过他在书中也提到,报刊用语扭曲了"慈善"一词的本意。

② 王尔德对中国道家思想有所了解。《作为艺术家的批评家》一文副题是"兼论无为的重要性"。他在文中说,"不要再说那些邪恶的慈善家了,让中国哲人庄子去对付他们吧。庄周已经证明这些好意而令人不快的好管闲事者毁坏了人的纯朴自然的美德。"王尔德还从不重形似的亚洲艺术里看到他的艺术理想。

其实是持之有故的。

约翰逊博士曾在周刊《闲散者》(1759 年 6 月 9 日)上说过,文学创作只有秉赋异常者才能胜任,而批评人人都会。王尔德反其道而行之,认为发议论远比人们想象的要困难;对生活和艺术完全无知的人也能写长篇小说,而评论家却必须确立一套标准,这才是真正艰巨的。所以,决定一个社会的文化氛围、引导时代前进的是批评而不是创作。但是读者不能从字面意义来理解王尔德的结论“文艺批评比文艺创作需要更高的素养”,文学研究者更不能以此沾沾自喜。王尔德之所以把批评置于如此崇高的地位是因为他认识到把创作和批评两者对立是一厢情愿的做法,名副其实的创造永远离不开品评的眼光。没有高妙的审美本能,艺术家就无法创造出“瞬间的丰碑”:

> 这种选择的精神,巧妙的抉剔,实际上是批评才能最具特色的表现之一,如果不具备这种批评才能,绝不可能有任何艺术创作。阿诺德关于文学就是对生活的批评的定义,表面上看是不大恰当的,但是它表明阿诺德多么深刻地认识到批评在一切创作中的重要性。

仅凭创造性本身还不能创新,真正不落窠臼、独创一格的艺术家都有高度的自觉意识,这种意识的养成全靠优秀的批评才能。艺术上每一种新流派的出现莫不是批评精神的胜利。然而,一个具有精深批评本能的民族不一定有丰富的批评遗产,那种本能完美地体现在艺术创作中。王尔德以古希腊为例:当时文艺如此昌盛,批评作品却为数寥寥。希腊人个个都是艺术批评家,普遍的高水准批评鉴赏力决定了文艺创作的品位。

他由此推断,一个民族的发展取决于该民族中每个成员的发展,“什么地方放弃了自我修养这一目标,那里的文化水平马上就要下降并且往往最终丧失了文化。”以王尔德之见,英国的现行制度以市场为宗教,必将戕害自我修养。鼓吹经济贸易自由放任的曼彻斯特学派“把美好的世界降低为买卖双方的市场,他们求助于人类最低级的本能,他们失败了。战争迭起。商人的信条阻止不了法国同德国进行血流飘杵的战争。”在这样的世道里乞灵于“良心”必然是徒劳的:

> 今天人们喋喋不休地说到良心的功能,并且以此无知地妄自骄傲。这种良心的存在不过是人类社会不健全发展的一种标志。必须将它融化在我们的本能中,人类的品行才会变得好起来。

王尔德并不是企图抛弃良心,他提倡的是一种更高形式的、已成为本能的道德。精神文明或从心所欲不逾矩的至善境界不是凭抽象的说教来达到的,德育与美育必须统一。在理想的教育环境中,儿童不必死记硬背不相关联的所谓“事实”。这方面王尔德是典型的柏拉图主义者。他希望润物细无声的审美教育能使受教育者养成对美的热爱。这种气质一旦形成,受教育者就会择善而从,摒除粗俗和不和谐的东西,以其准确的判断力疾恶斥邪,赞美赏善。[①] 于是审美力不仅仅是优秀批评家的必备条件,也是全社会不可或缺的道德基础。相传我国尧舜时掌管音乐的夔负责教育子弟,《周礼·大司乐》中也有“以乐语教国子”之说,可见古人早就知道艺术持人性情的功能。

自从理查·艾尔曼编辑的王尔德批评文集《作为批评家的艺术家》(1969)出版以来,王尔德的批评成就渐渐得到认可。王尔德很多评语仿佛是信口道来,但实在是言简意赅,使人拍案叫绝。他在《道连·葛雷的画像》序言中有两句名言:

> 19 世纪对现实主义的憎恶,犹如从镜子里照见自己面孔的凯列班的狂怒。
>
> 19 世纪对浪漫主义的憎恶,犹如从镜子里照不见自己面孔的凯列班的狂怒。[②]

只有王尔德能用如此洗练生动的语言概括 19 世纪文学无所适从的窘境。王尔德谈论莎士比亚戏剧服装的文章《面具的真理》预示了当今文学和哲学理论发展的某种趋势。他在该文结尾处写道:“形而上学

---

① 参见柏拉图《理想国》卷三。

② 凯列班是莎士比亚戏剧《暴风雨》中野性而丑怪的奴隶。乔伊斯在《尤利西斯》第 1 章里巧妙借用了王尔德这个比喻。

的真理是面具的真理。”假如“面具的真理”作文学艺术虚构的真理解，我们就可以对此警句作“后现代”的阐释：在哲学论文和文学作品之间并无本质区别。王尔德在19世纪末就积极评价易卜生、肖伯纳、叶芝和陀思妥耶夫斯基，巴赫金还在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书的第二章特意称赞他，说他“对陀思妥耶夫斯基主人公内在不可完成性这一主要特点有过正确的理解和说明”。

王尔德在理论上提倡主观的印象式批评。艺术品是为批评家展开自己的灵魂而存在的，“最高的评论是个人印象最纯洁的形式，它的表达方式比创作更富于创造性”。在“作者之死”的声音像罗累莱的歌声一样吸引众多文学研究者的时候，对这种“六经注我”式的批评原则恐怕还是应当保持一定的距离。幸运的是王尔德本人的评论文章并不是完全主观随意的。在他那温文儒雅的风格背后有一种从容的权威，难怪整整一百年前，王尔德客死巴黎后，他的朋友们在为他准备的墓碑①上镌刻了取自圣经《约伯记》的文字：“我说话之后，他们就不再说。我的言语像雨露滴在他们身上。”

选自《外国文学评论》，2000年第2期

① 王尔德墓于1909年迁到拉雪兹神父公墓，重新制作的墓碑出自著名雕刻家雅各布·爱泼斯坦之手。

论王尔德的审美性伦理观

陈瑞红

近年来，随着对现代性、后现代性以及审美文化理论探讨的深入，伦理生活审美化或者说审美伦理问题成为国内外学界关注的一个热点。尼采、纪德、维特根斯坦、福柯以及韦尔施、罗蒂等人的相关论述，都曾引起国内学者不同程度的关注，然而，英国作家奥斯卡·王尔德(1854—1900)作为现代伦理生活审美化的典型个例，尚未见有人论及。

王尔德是欧洲唯美主义运动的代表，一向认为美学高于伦理学。在对话体批评《作为艺术家的批评家》中，他曾对二者做过如下对比：伦理学像自然选择一样，使生存成为可能；而美学则像性别选择一样，赋予生活丰富多彩和千变万化，使其变得可爱而美好。本文依照王尔德研究的惯例，将对话体批评中的主要发言人视为作家的代言人。在王尔德看来，"鉴别事物的美是我们所能达到的最高境界"①。他将优先权赋予美学，并希图以审美对生活的证明来取代伦理道德。大约在1890年夏天，他在一封致拉思伯里夫人的信中写到：

> 正确与错误并非行动的特质，而是与通常的社会机制不完备相关的思想态度。当人沉思时，所有东西都是好的。……至于我本人，我瞩望着唯美主义取代道德伦理、美感主导生活法则那一刻的到来：永远不会这样，因而我瞩望着它。②

在这里，作家明确提出了"唯美主义取代道德伦理、美感主导生活法则"的伦理理想。尽管王尔德对此种伦理理想的乌托邦性质有着相

---

① 《王尔德全集》第4卷(评论随笔)，赵武平主编，荣如德、巴金等译，北京：人民文学出版社，2000年，第459页。

② 《王尔德全集》第5卷(书信)，第452页。

当清醒的认识，但他一生的创作、批评乃至处世风格，却又都立足于它所提供的审美立场。要深入理解王尔德的审美性伦理观，首先须对其非理性主义哲学思想作一番检视。

一、非理性哲学基础及对传统伦理学的清算

从作家本人的作品以及研究者提供的资料来看，王尔德基本上秉承的是康德与叔本华的哲学思路。根据理查德·艾尔曼的记述，牛津时期的王尔德不仅熟谙柏拉图、亚里士多德的哲学，而且阅读过康德、黑格尔、洛克、休谟、伯克莱、穆勒等人的著作。王尔德在自己的各类作品及书信中，也曾论及康德、黑格尔、叔本华等人的思想观点。康德的批判精神源自启蒙思想中的理性主义，但它又反过来对18世纪的理性主义展开了批判。理性主义认为，我们绝对能够认识事物的真相，它表现为我们获得的知识或定律，来自纯粹理性——这是永恒的真理的源泉。然而，这种“隐藏在逻辑本质中、作为现代文化之根基”[①]的乐观主义，遭到了康德哲学的质疑。康德指出，所谓空间、时间和因果关系的认识规律，只是智力所具有的形式，并不是事物实际存在的规律。即使承认有一个超验的“纯粹理性”，这个“纯粹理性”也只是心智先于经验的能力，它给予经验以一定的形式，在经验不到的地方设想出某种观念来加以说明。恰恰由于这些先验的认识形式是基于主观而存在的，我们对事物的本质的认识，也就总是停留在一个表象的世界里。康德提出了“物自体”的概念，用以说明感觉经验永远达不到的另一个世界。这种对理性主义的反叛后来被叔本华推向了一个新的阶段。

叔本华认为，世界就由现象界中的表象构成，没有表象就没有世界。换个说法，除了我们主体在表象中把握到的世界，这个世界不会剩下别的客体事物，也根本不会有另外的“物自体”。叔本华认为，所谓“理性”或“理性的秩序”，是人的意志欲望对表象进行建构后才形成的；整个世界，包括理念，都不外是意志的客体化，所以他进一步将理解世界之谜的钥匙交给了经验、表象与直观。康德与叔本华对理性主义所做的清算，得到尼采的重视和赞赏，也为19世纪唯美主义运动奠定

---

① 尼采：《悲剧的诞生：尼采美学文选》，周国平译，北京：生活·读书·新知三联书店，1986年，第78页。

了非理性的哲学根基。王尔德的非理性主义思想主要建立在这一基础之上。此外,他的怀疑主义与相对主义的思路显然也得益于休谟的怀疑论和黑格尔的辩证法。

王尔德哲学运思的非理性倾向,首先体现为对理性认知能力的怀疑。早在牛津时期,作家就在致朋友的信中表达了这种思想:"我得承认自己算不上理性殿堂中的信徒,我以为也许除开妇女的理性外,(男)人的理性便是阳光下最误导最偏执的领路者。"[①]再看其小说《道连·葛雷的画像》中格蕾狄丝与亨利·沃登勋爵之间的如下对话:

> "你是个怀疑论者。"
> "完全不是!怀疑是虔诚的开端。"
> "那你是什么呢?"
> "下定义就是定框框。"
> "给我一点线索。"
> "线会断的。你会在错综复杂的岔路中迷失方向。"[②]

显然,沃登勋爵秉承了作家对理性的怀疑。由于对于下定义、判断、分析、推理等理性认知形式的不信任,王尔德在对世界的把握上,转而依重对感性的、具体的事物的直观、经验:"像亚里士多德和研读了康德哲学的歌德一样,我们渴望具体,除了具体的东西之外任何事物都不能满足我们。"[③]这种对理性的怀疑、对感性的倚重,也蕴涵在渥顿的如下谈话中:

> 人们常说美是表面性的。也许如此。但它至少不像思想那样表面。对我来说,美是奇迹的奇迹。只有浅薄之辈才不根据外表作判断。[④]

---

① 《王尔德全集》第5卷(书信),第31页。
② 《王尔德全集》第1卷,第209页。
③ 《王尔德全集》第4卷,第432页。
④ 《王尔德全集》第1卷,第26页。

也就是说，只有不了解人类理性认知的限度、不了解唯有表象本身才是认知可能抵达的对象的人，才会穿越表象、舍弃表象而企图去洞察事物的“本真性实在”。而对于这种本真性实在，王尔德是持怀疑态度的。这一点，从王尔德戏剧人物的谈话中也可见出。如亚吉能认为：“真相难得干脆，绝不简单。真相要是干脆或者简单，现代生活就太无聊了，也绝对不会有现代文学！”[①]戈林子爵则干脆说：“啊！真相这玩意儿我是能躲多远就躲多远！”[②]当杰克说亚吉能：“你一开口就是胡说八道”时，后者则随即反问道：“谁开口不是这样呢？”[③]这些主导王尔德剧作审美精神的纨绔子们，不仅将日常谈话视作“胡说八道”，还对历史做出惊人的断言：“历史无非是扯淡。”[④]这样一来，无论现实的真相还是历史的真相，都已不可能抵达。可见，王尔德作品中诸如此类的怪论——正如托马斯·曼所说——“绝非只是为出风头”而发的，[⑤]而是隐含着很大的颠覆力量，它们通过调侃与消解日常话语和历史话语，彻底放逐了那个本真性实在。透过此类对话，我们看到的是作家本人对本真性实在的怀疑。

既然王尔德怀疑语言、思想与客观实在三者之间存在稳固的同一性关系，那么在他看来，通行的、绝对的、固定不变的价值标准也就不存在了。于是，从关注个体自由与幸福的立场出发，王尔德对维多利亚时代清教主义所鼓吹的“贞洁”、“慈善”、“良知”、“克己”和“自我牺牲”等种种“美德”，一一进行了颠覆：

> 至于德行，什么是德行？勒南先生告诉我们，大自然并不关心贞操。……慈善，甚至连把慈善作为自己宗教的正式组成部分的那些人，也不得不承认他们自己制造了种种罪恶。今天人们喋喋不休地唠叨并如此无知地自夸着良知的功能，其实它的存在不过

---

① 王尔德：《理想丈夫与不可儿戏》，余光中译，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 113 页。

② 《王尔德全集》第 2 卷，第 279 页。

③ 王尔德：《理想丈夫与不可儿戏》，第 130 页。

④ 《王尔德全集》第 2 卷，第 131 页。

⑤ 托马斯·曼：《从我们的体验看尼采哲学》，见刘小枫主编《人类困境中的审美精神》，上海：东方出版中心，第 325 页。

是不完善发展的一种标志……克己只不过是人们阻碍自身进步的一种方法。自我牺牲不过是野蛮民族自残行为的剩余部分……美德！谁知道美德是什么？你不知道，我不知道，任何人都不知道。①

他鄙夷地称那些自矜有德的功利主义者为"平庸，卑微，乏味"的"非利士人"，并借渥顿之口讥刺他们："与其说注重实利，不如说老奸巨猾。他们结账时总是用财富抵偿愚蠢，用伪善抵偿邪恶。"②所以，戴维·赫斯特(David Hirst)说，王尔德"最擅长以揭示语言和实行之间的分裂来讥刺他的时代的伪善"。③ 皮尔森也指出："没有人在悖论的伪装下说过那么多锐利的话。通过变换他的视点，他迫使他的听众从他们不习惯的角度去看待生活，从而拓展了真理的界限。"④

王尔德不仅否定了道德准则的确定性与合法性，而且进一步指出，道德不是一成不变的，现行的价值观念和行为规范也有其历史的相对性与局限性。譬如，在第一次庭审时，他为自己所做辩护的一个重要切入点，即是社会道德、风习、法律在对待同性恋的态度上所发生的历史变化。此外，王尔德还认为，生活是复杂的和辨证的，正邪善恶之间存在着错综复杂的相互影响和制衡关系，它们可能有共时的交织，也可能发生历时的相互转化，用他的话说："如果我们能够活着看到自己的行动后果，情况可能是这样：那些自诩是善良的人却隐隐地感到懊悔，而被世俗称为邪恶的人却为高贵的欢乐所激动。"⑤

这种相对主义的价值观同样也反映在其笔下纨绔子的思想中，如达林顿勋爵即认为："好人在这个世界上造成的危害很大。当然，最大的危害在于他们对待坏事过于认真。其实划分好人坏人是荒唐的。"⑥由此推论，传统伦理学对好与坏、善与恶、道德与非道德的区分也就失去了效力和意义。至此，王尔德便实现了对传统伦理学的清算和颠覆，

① 《王尔德全集》第4卷，第405—406页。

② 《王尔德全集》第1卷，第208页。

③ 转引自 DonL. F. P. Nilsen, *Humor in Irish Literature: A Reference Guide*, London: Greenwood Press, 1996, p. 81.

④ Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London: Methuen, 1949, p. 176.

⑤ 《王尔德全集》第4卷，第405页。

⑥ 《王尔德全集》第2卷，第87页。

为其重建审美伦理学铺平了道路，像伊格尔顿在评价尼采时所说的，“伦理学应让位于美学，为了永恒的自我创造这种更真实的虚构，某种稳定秩序的虚构就得扫到一旁去。”[①]

走向审美伦理，固然是王尔德非理性哲学观诉诸价值判断的表现，同时，这一选择也缘于西方世界基督教信仰的衰微以及随之而来的整个价值体系的崩溃。就王尔德的个体生命而言，追求审美伦理与对“世纪末”上帝之死、理性幻灭以及价值危机的现代性体验是同步的。

二、人生艺术化与“真正美好健康的个人主义”

一般而言，审美伦理学主张自我生存风格的创造，且更多地关注自我和自身的关系、尤其是自我和自身的美学关系，所以又有自我伦理学或私人伦理学之称。那么，王尔德的审美伦理对于个体的立身处世、个体和自身的关系等，又是如何表述的呢？在著名评论《谎言的衰朽》中，王尔德提出了“生活模仿艺术远甚于艺术模仿生活”的观点，并声言：“我的野心并不在作诗上停止，我想把我的生命本身创造成一件艺术品。”[②]这种人生艺术化的诉求，构成了王尔德审美伦理的核心内容。然而，人生艺术化之于王尔德，并不仅仅体现为他在服饰、装饰、语言表达以及行为举止等各方面所创造的炫然多彩的审美形式；更为重要的是，它意味着像做出艺术决定一样进行伦理决定，从而打通伦理生活与审美生活，确定个体和自身的美学关系。

王尔德认为：“以艺术精神对待生命就是把它作为一件手段与目标一致的事物来对待，怀着欣赏的感情见证生命的景观。”正如古希腊欧里庇德斯悲剧中的一个人物所说：“站开了，就像一个画家可能做的那样，看我的忧伤。”[③]这样一来，行为主体既是审美主体，又是审美客体，行为变成了自我表演和欣赏。的确，王尔德本人的生活也就像一幕幕即兴剧似的，其一举一动都带上了浓郁的戏剧色彩。譬如，在《温德米尔夫人的扇子》一剧的首演之夜，回应观众席上爆发的“作家！”的高声呼喊，王尔德戴着紫红色手套，手指夹着香烟，衣襟扣眼里插着一朵绿

---

① 转引自赵彦芳：《美学的扩张：伦理生活的审美化》，载《文学评论》，2003 年第 5 期。

② Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London: Penguin Group, 1988, p. 329.

③ Ibid. , p. 92.

色康乃馨踱上舞台,做了一段精彩的演讲:

> 女士们,先生们,我今天晚上实在是太愉快了。诸位演员给我们演绎了一出美妙迷人的戏,你们的欣赏也极富才智。祝贺你们的表演取得了巨大的成功……①

从这里,我们可以清楚地看到作家的思路:演员在表演,观众在表演,他本人也在表演;台上台下,戏里戏外,都是浑然一体、诗意盎然的审美性世界。这个世界传递了一种轻灵、多变和悬空的印象,使我们不禁联想到另一位审美伦理的倡导者尼采的名言:"对于我们来说没有'现实'"②,"只有作为审美现象,生存和世界才是永远有充分理由的。"③在这里,个体既是其自身生活艺术的创造者和欣赏者,同时也是这一艺术的生动的载体;行为的意义从内容转移到形式,道德的考量也随着变为美学风格的选择。实际上,王尔德笔下的纨绔子如道连·葛雷、渥顿、戈林子爵、达林顿勋爵、杰克、亚吉能等,均禀承了生活模仿艺术的审美精神。这些形象都是作为功利主义者的对立面出现的,他们散漫、优雅、智慧、高傲,听任美感主导生活,为追求美的理想甚至不惜冒险犯恶——他们在虚拟的艺术世界里,将生活模仿艺术的审美伦理演绎得精微而深入。

沃尔夫冈·韦尔施曾说:"升华的需要是成长在审美领域里的一个真正的伦理需要。"④不可否认,人生艺术化体现了个体生命寻求升华和超越的冲动,并在一定程度上体现了对资本主义工具理性和功利主义的批判。然而,这一审美诉求的双刃性又恰恰在于,追求个体生命审美升华的同时也可能堕入恶。从审美的内在体验来看,人生的艺术化意味着美感将代替传统的良心法则,成为主导个体日常选择的伦理依据。例如,在小说《道连·葛雷的画像中》,道连·葛雷因为西碧尔动人的扮

---

① Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 346.

② 转引自沃尔夫冈·韦尔施:《重构美学》,陆扬、张岩冰译,上海世纪出版集团,上海译文出版社,2006年,第51页。

③ 尼采:《悲剧的诞生:尼采美学文选》,周国平译,北京:生活·读书·新知三联书店,1986年,第21页。

④ 沃尔夫冈·韦尔施:《重构美学》,陆扬、张岩冰译,上海世纪出版集团,上海译文出版社,2006年,第71页。

相和演艺所激发的美感而爱上她，但西碧尔的热烈回应却反过来破坏了这一美感。随着美感的消失，道连的爱也结束了。他不仅绝情地撕毁了婚约，而且刻毒地、理直气壮地侮辱了对方。在道连所谓的爱情里，只有一个高高在上的、夸大的自我主体，而西碧尔作为审美对象，却被冷酷地客体化了。从外在评价机制来看，人生艺术化意味着美代替传统的道德标准成为衡量、评价个体行为的权威。用王尔德的话说："即使是色彩感，它在个人的发展中也比是非感更为重要。"①正是基于这种弃绝了责任、义务、理性的评价标准，道连·葛雷轻而易举地克服了西碧尔自杀给自己带来的愧疚，渥顿则认为西碧尔的死包含着一种非常美的成分。道连短命的爱情事件是关于"美感主导生活法则"、美学决定代替道德决定的一个典型示例，同时它也暴露出这一审美伦理所蕴含的恶魔倾向。

值得指出的是，王尔德对其伦理思想与恶的亲和关系从不避讳，还在《供年轻人使用的至理名言》中写道："邪恶是善良的人们编造的谎言，用来说明别人的奇异魅力。"②他认为，罪恶增加了人类的经验，增添了世界的色彩；又由于罪恶反对流行的伦理观念，所以它是一种更崇高的道德。其实，王尔德对罪恶大加赞美，尽管不无站在哲学的立场上对恶的功能进行历史评判的意味，但在更多时候，却是缘于他令审美判断高高地凌驾于伦理判断之上。因此，托马斯·曼将王尔德与尼采相提并论，认为："两人均为叛乱者，而且是高擎美的旗帜的反叛者"，③他们同属于"一场席卷全西方的运动，一场克尔恺郭尔、柏格森等多人参与的反对18、19世纪古典理性信仰的思想史上的叛乱"。④

如果说人生艺术化是王尔德审美伦理的内在诉求，那么，感觉论个人主义就是这一诉求的外在理论形态。其实，取代道德主体的审美主体在现实生活中会合乎逻辑地发展出一个个单子化的、相互隔膜的主体，他们因为过分专注于内在的心境与体验，从而不可避免地以自我为中心。在王尔德这里，个人主义享有崇高的地位："进化是生命的律法，

---

① 《王尔德全集》第4卷，第459页。

② 同上书，第487页。

③ 托马斯·曼：《从我们的体验看尼采哲学》，见刘小枫主编《人类困境中的审美精神》，第338页。

④ 同上书，第341页。

除了朝向个人主义,否则就没有进化。"[①]在他看来,生活是世上最珍贵的事,而生活的目的是自我个性的发展,自我个性的发展构成其个人主义的核心。王尔德认为,人的真正个性只有在理想的条件下才得以完美地显现,"它将像花木一样自然轻松地生长","像孩童的天真那样美妙"。它懂得一切,即使它并不对知识孜孜以求,也拥有天赋的智慧。"除了自己的法律,它不承认任何别的法律;除了自己的权威,它不承认任何别的权威。"[②]"它不迫使人都做好人。它知道没有人管的时候,人都是好人。"[③]

王尔德的"真正美好健康的个人主义"就建立在这种卢梭式的自然人性观的基础上,他预设了一个至善至美的本真性自我,认为应该由它决定生命过程中的每一个表现和选择。那么,个人如何了解自身的本真究竟是什么?这个本真性自我又是如何行使决定意志的?个人的自我表现难道真的如愿望的那样不会危害、干扰到他人吗?这一系列问题王尔德都未能、也不可能做出回答。因为人所能把握的本真性自我,说到底只能是生命的原始欲望和感性本能。本真性自我的预设,一方面使王尔德的个人主义能够怀着深切的同情关注个人的自由与幸福,另一方面,却也同时将其置于非理性的悖谬之中,从而决定了它的感觉论本质。

需要强调的是,无论是对生活风格的张扬还是对个人主义的倡导,其实都已涉及个体与他者之间的关系问题。在王尔德的人生艺术化追求中,个体与他者之间的关系通常表现为审美主体与审美客体之间的不对称、不平等的关系,前者相对于后者处于高高在上的、压倒一切的优势地位,从而发展成为以自我为中心的审美者。对于王尔德式的审美者而言,他者则通常处于沉默的、被动的、被剥夺了自主意识和独立人格的客体位置。这种不对称、不平等也体现在作家关于个人主义的论述之中。王尔德的个人主义赋予个人不断膨胀的权利,通过夸大和美化个人的自由意志再一次抬高了自我主体,贬低甚至放逐了他者,而没有指出个人的责任。由此可见,王尔德审美伦理在寻求升华、张扬个性的同时,也存在着致命的弱点,那就是它无法建立起真实、和谐、互为

① 《王尔德全集》第4卷,第316页。

② 同上书,第295—296页。

③ 同上书,第316页。

主体性的人与人之间的关系。

三、“社会主义”——审美人的政治乌托邦

尽管王尔德的审美伦理倾向于把个人从社会中剥离出来，使其成为周围事物和他自己的唯一评判者，但是，个体与社会、国家之间的关系终究是任何伦理学思考都无法回避的问题。那么，怎样的社会政治空间才最适合审美者生活其中呢？从他的时代和环境出发，王尔德所预想的、适合审美者生活的社会制度是社会主义。

社会主义思想在英国可谓源远流长，早在1516年，托马斯·莫尔就已写出具有空想社会主义色彩的《乌托邦》。1835年，罗伯特·欧文组织了“社会主义研究会”，“社会主义”的概念随之在英国民众中得以流传。此后，英国的社会主义经历了著名的宪章运动、工联主义改良主义，于19世纪60—70年代曾一度转入低潮。70年代中叶以后，英国在激烈的国际竞争中逐渐丧失了工业垄断地位，其农业经济也因美国廉价农产品的大量涌入而遭受了巨大冲击。此外，关税壁垒的出现又使产品的出口量大幅度降低。实际上，自1873年起英国经济即进入“大萧条”时期：大批工人失业，无数农场主破产，国内社会矛盾日趋尖锐，大规模工人示威、暴乱、罢工接连发生……所有这些社会问题纠结在一起，粉碎了资本主义永久繁荣的信念，而各种各样的社会主义思潮却在对资本主义弊病的批判中变得十分活跃。80年代，汉德门领导的民主联盟和社会民主联盟、莫里斯领导的社会主义者同盟以及以肖伯纳、韦伯为代表的费边社等社会主义团体先后成立。同时，一些无政府主义社团——主要以《自由》期刊为阵地——也应运而生。这些社会主义者、无政府主义者的思想和学说，不仅吸引了知识分子和有教养的中产阶层，还在作家与艺术家中产生了相当广泛的影响。王尔德关于社会主义的思想就是在这一社会历史背景下酝酿成形的。

早在19世纪70年代末80年代初，王尔德即宣称自己是社会主义者。但在当时，社会主义对他来说还仅仅意味着对专治暴政的一般反抗，这从他1880年发表的、取材于俄国革命的悲剧《维拉，或虚无主义者》中可见一斑。该剧在对革命者的愤怒情绪、暴力倾向和英雄主义言行的描绘中，表现了强烈的反叛激情。尽管《维拉》没能得到剧坛的普遍认可，但王尔德并未放弃他对理想的社会制度的构想。1888年，他在

《蓓尔美尔街公报》上撰文为乔治·桑带有空想社会主义色彩的社会理想辩护,认为这种"使我们的时代焕发光彩"的理想并未过时。1891年,在费边社成员肖伯纳等人的影响下,王尔德又在《社会主义制度下人的灵魂》一文中,集中表达了对社会主义的认识和构想。文中论及资本主义的种种弊病,构想了社会主义将给财产所有制度、个人生活、政府职能、艺术体制乃至婚姻家庭等方方面面带来的巨大变革,观点相当激进。

如前所述,王尔德的审美伦理观的核心是充分发展自我个性从而创造自我的生活艺术。资本主义显然并不能为这种个性化、艺术化的生活风格提供制度保障。王尔德指出,资本主义的发展带来了严重的阶级压迫和贫富分化,私人财产使穷人挨饿、麻痹、堕落,阻止他们成为充分发展的个人;同时,它又使富人误入歧途,负累重重,也无法发展自身的美好品性。联系到穷人的苦况,王尔德认为,资产阶级为解决贫困而采取的赈济措施,不过是用私有财产来减轻、缓和私有制所带来的罪恶,是既不道德也不公平的,因此他赞赏和同情穷人的不满和反抗:"……他们为什么要对富人餐桌上掉下来的面包屑心怀感激?他们应该在餐桌旁就座,这一点他们开始意识到了。"[①]同时,他还谈到,现代人成为机器的奴隶并非现代先进科技本身的罪过,而是因为资本主义私有制存在的缘故:"现在,机器与人竞争。在正当条件下,机器会为人服务。"[②]在这里,王尔德的审美伦理观显示出其政治上的激进性——他虽然没有使用"异化"的概念,但实际上已经认识到资本主义社会人的异化问题。而且,王尔德明确表示,要解决资本主义的种种矛盾,就要废除私有制,建立社会主义制度。

王尔德之所以转向社会主义,除了时代和现实的激发,主要的还是缘于美学因素的促动。在19世纪,社会主义与艺术审美之间有着尤为密切的关联。一方面,艺术审美本身即蕴含着倾覆性的政治潜能。正如马尔库塞所说,在艺术幻想中显现的爱欲的力量是一种对压抑的否定,或进一步说,"它是对一切秩序的否定",所以,"艺术体现了革命的终极目标,个人的自由与幸福。"[③]另一方面,作为那个时代激进的政治

---

① 《王尔德全集》第4卷,第291页。

② 同上书,第301页。

③ 转引自杨小滨:《否定的美学》,上海三联书店,1999年,第48、46页。

意识形态,几乎所有的社会主义学说里都充满了对现实的批判、对压迫的反抗以及对民主、平等、解放的允诺,这就契合了艺术家或审美者对个性解放和理想生活的追求。因此,莫里斯认为:"对于每一个希望恰当地领会社会主义的人来说,都有必要从审美的角度来看待它。"[①]王尔德对社会主义的追求,走的就是一条审美之途。这不仅因为他未提供任何从现行秩序向理想社会过渡的政治变革策略;更重要的,是因为他纯粹从个人主义角度去思考社会主义。在《社会主义制度下人的灵魂》一文的开篇,王尔德即指出:"社会主义制度的确立将带来的主要优势是,社会主义将把我们从不得不为别人而活的惨境中解救出来。"[②]文中又进一步确认:"社会主义自身有其价值,就因为它通向个人主义。"[③]也就是说,王尔德相信社会主义将通过个人主义为其审美者提供理想的社会政治空间。在这里,个人主义是起点,也是终点;而王尔德个人主义的感觉论本质,从根本上决定了其社会主义政治学思考的审美性特征。

正是从感觉论个人主义的立场出发,王尔德在称赏社会主义之余又敏锐地感觉到其中所隐含的、与其审美伦理相悖反的强制意味:"但坦白说,我觉得我见过很多的社会主义观点都带有——如果说不是实际的强迫性的话——相当的权威性。"[④]所以,他坚持社会主义的结果必然是国家得放弃一切统治,并借用中国道家无为而治的思想来支持自己的无政府主义观点。王尔德指出,任何管理形式都是失败,所有权威都有辱人格,因此不存在管理人类这样的事。同时,和权力一起,惩罚也应当消失。在未来的社会主义社会,国家应该变成一个自发的联盟,组织劳动、生产和分配必需品,让机器代替个人,来充当文明的奴隶。而且,婚姻和家庭将被更为高尚、美好和自由的爱情所代替,艺术家也不必为来自君主、教皇和庸众的专制而烦恼……总之,"国家制造有用的东西。个人创造美好的东西"。[⑤] 至此,王尔德的政治理想与美学理

---

① 转引自 Ian Britain, *Fabianism and Culture: A Study in Britain Socialism and the Arts c. 1884—1918*, New York: Cambridge University Press, p. 1.

② 《王尔德全集》第4卷,第288页。

③ 同上书,第289页。

④ 同上书,第293页。

⑤ 同上书,第301页。

想、社会主义与个人主义,在一种充满浓郁的乌托邦氛围的憧憬中实现了和谐统一。显然,王尔德所寻求的社会主义,是一种带有无政府主义色彩的、审美—空想性质的政治乌托邦,不仅与马克思、恩格斯的社会主义、共产主义理想之间存在着本质的区别,而且与肖伯纳等人的改良社会主义也相去甚远。

不过,尽管王尔德的社会主义不免囿于沉思、流于空想,它却开拓了作家的社会视野,砥砺了作家社会批判的锋芒。如在《快乐王子》、《忠实的朋友》等一系列脍炙人口的童话中,作家以无邪的童真、善良的温情、真挚的爱,反衬出功利主义的虚伪、狡诈与冷酷,表达了对下层民众的同情和对资本主义社会现实的批判。而《温德米尔夫人的扇子》等几部社会讽刺喜剧,则是一方面透过上流社会人士的眼光来欣赏、赞美这个阶层的高贵和风雅,另一方面却又不动声色地揶揄、嘲笑了它的虚伪、贪婪和丑陋。这种双重视角——如理查德·艾仑·凯夫所说——实际上使王尔德从内部向英国上层社会堡垒展开了攻击。[①] 王尔德的此种批判精神与其超道德的审美性伦理观是矛盾的,但二者又在对资本主义社会现实的否定性中达成一致。

综上所述,王尔德的审美性伦理观深深植根于他的非理性哲学观中。它的形成有赖于"世纪末"特定的社会政治、经济、文化的宏观背景,但它又是对这一时代语境进行反思和批判的结果。通过生活模仿艺术,王尔德的审美伦理确定了个体与自身的美学关系。而感觉论个人主义,既是人生艺术化追求的外在理论形态,也是审美主体在现实生活中的合乎逻辑的发展。为了给其审美者寻找适宜的社会政治空间,王尔德舍弃资本主义而转向了社会主义。然而,王尔德的审美伦理存在着严重的不足——由于它在强调自我审美主体的同时,将他者置于被动的、依附的客体位置,所以,它无法建立起真实、和谐、互为主体性的人与人之间的关系。同时,它所构想的社会主义,也不过是一种带有无政府主义色彩的、审美-空想性质的乌托邦。

选自《外国文学评论》2006年第4期

---

① Richard Allen Cave, "Wilde's Plays: Some Lines of Influence", in Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 上海外语教育出版社, p. 223.

夏多布里昂

[丹麦] 勃兰兑斯

1800年最先出版了一本带有新时代印记的书。这本书篇幅很小,却意义重大,造成了强烈的印象。自从《保尔与费琴妮》[①]问世以来,还没有过一本书像《阿达拉》这样在法国公众中引起轰动。这是一本描写北美原野和神秘森林的小说,带有浓郁、奇异的处女地的气息,闪耀着强烈的异国色彩,更强烈动人的是那猛烈燃烧着的激情。故事以印第安人的蛮荒生活为背景,描绘一种受到压抑因而更加炽烈的不幸的爱情,由于涂上一层天主教虔诚的色彩,全书就更加感人。

这个信奉基督教的印第安姑娘为爱情而死的故事是那样为人赞赏,不久它的主要人物都被印成彩色图画,成了法国小旅馆墙上的装饰品,还有他们的蜡像在巴黎码头出售,就像天主教国家通常出售基督和圣母的蜡像那样。在郊区的一家剧场里,女主角穿上野人的服装,头发上装饰了公鸡毛。在杂耍剧场演出了一出闹剧,一对男女小学生私奔出来,也照着《阿达拉》所描绘的,尽谈些鳄鱼、鹳、原始森林之类东西。一个作者花几页篇幅来描绘自然风景,这在当时是显得很奇特的,因而有人以《阿! 拉! 拉!》为题,发表了一篇讽刺性的作品,学着对密西西比河景色的长篇细腻的描绘,花了同样长的篇幅,同样细致地描写了一块土豆田。尽管大量的讽刺作品、挖苦话和漫画冲着作者迎面而来,但他并不需要人同情,因为这些都是成名的征兆。他从默默无闻的地位一跃而成了名人。人人都在谈他的名字法兰索瓦·勒奈·得·夏多布里昂了。

他出生于布列塔尼省圣马罗一个古老的贵族家庭,他是十个孩子中最小的一个。他的父亲是一个严峻、枯燥、不善交际、沉默寡言的人,唯一喜欢的是夸耀自己的家世。他的母亲是个矮小个子、面貌平常、烦躁不安、老不满足的女人,对上帝怕得要命,经常上教堂,是僧侣的好施

---

① 法国浪漫派先驱圣皮埃(Saint-Pierre,1737—1814)的一部作品。

主。儿子身上兼有父母双方的性格。

他是在严峻的环境中长大的,用他自己的话说,他父亲是个讨厌的人,母亲只给家里人带来痛苦,因而他是一个羞涩、固执、容易激动、沉默寡言、心情忧郁的孩子,很早就看惯了怒海的波涛,听惯了海上的风暴声,从来不甘心过家里这种冷冰冰的难受的生活。年龄上离他最近的姐姐路希尔是他唯一的朋友和知心人。和他一样,她也是病态的容易激动的性格。像卢梭一样,她越来越疑心人们想暗算她,认为自己是个受迫害的人。在童年时期她寻求弟弟的保护,来逃避这些烦恼和危险,后来就转向了宗教。开头她长得很平常,和她弟弟一样非常腼腆,后来却长得很美了;她苍白的面容、乌黑的头发,看起来像个可爱的死神天使;她大半生都是在修道院度过的。她狂热地爱她的弟弟;也狂热地信奉天主教。她写诗有相当的才气,就她羞涩、爱幻想、容易激动的性格来说,和她弟弟真是一模一样。还有一个姐姐于丽,年轻的时候是个放荡的女人,最后把自己完全献给了宗教。他们全家的血液中似乎都浸透了对天主教的感情。

夏多布里昂小时候所受到的压抑,使得他渴望自由,渴望做自己的主人,而他不断被人管着又促使他产生离开大家独来独往的强烈愿望。当他一个人。从古老庄园房子楼上跑下来或是拿着猎枪跑出去时,他感到说不出的高兴,仿佛内心的全部感情都沸腾起来,因为他可以毫不拘束地沉溺在梦幻之中。他和别人在一起时很不舒服,一个人待着时就可以陷入幸福和理想的幻梦之中,进入诗人的梦境。在这一半儿精神上的一半儿感觉上的梦幻境界里,他想象出一个天仙般美丽的女子,一个年轻的女王,戴着花饰和珠宝,在那不勒斯或是西西里月色皎洁花香馥郁的夜里,和他相亲相爱。当他从这样的美梦中惊醒过来;意识到自己是布列塔尼一个无足轻重的小人物,处境别扭,默默无闻,没有钱,也可能没有才,他感到极大的痛苦。他的实际处境和他向往的境界之间差距是这样大,他简直无法忍受。

最初本想让他参加海军,但他对纪律是那样憎恶,这成了他不可克服的障碍。他又想当教士,但想到自己不适合过这种自我克制的生活,又退缩回来。在绝望之极时他曾企图自杀。他家里的一个不可改变的决定结束了他的摇摆:他在军队里得到一个中尉的职务,这种生活他感到很合口胃。作为贵族家庭出生的军官,他晋见了路易十六,在他的宫廷里看到王室礼节和豪华生活的余辉。两年以后革命爆发,1790年,所

有的级别头衔和封建权利都被废除。夏多布里昂放弃了他的职务。由于在新秩序下、或者说在混乱中找不到工作,他就异想天开,想到美洲去发现西北航道[①]。但他没有任何必备的知识,无钱也无势,不得不很快就放弃了这个计划。不过,如果说他没发现西北航道的话,他却发现了新的人种、新的环境和新的风光。在他少年时期,他读了卢梭的作品,就曾想写一部关于原始人的史诗,描绘野蛮人的生活情景,那时他对他们一无所知。现在他来到他们居住的土地上,来到他们的世界,尽管他们并不像他想象的那样完全没受文明的影响,但要再现他们原来的样子是并不困难的。他们第一次给他的印象不容否认是很奇特的。在他由奥尔班尼到尼亚加拉的路上,当向导带着他第一次进入原始森林时,他感到无拘无束,心中充满了强烈的喜悦情绪,就像小时候在布列塔尼打猎时感到的那样。他从一棵树转到另一棵树,一会儿向左,一会儿向右,他对自己说:"这里没有道路,没有城镇,没有王朝,没有共和国,也没有人。"他还以为森林里只有他自己,忽然他看到一二十个半裸体、身上涂着颜色的野蛮人,他们头发上插着乌黑的羽毛;鼻子上穿着圆环,说也新鲜,正和着小提琴的声音在跳瓜德利尔舞[②]。拉琴的是一个小个子法国人,头发卷曲,上面还撒了粉。他原来是一位法国将军的伙夫,现在给这些野蛮人留下来教跳舞,报酬是相当数量的水獭皮和腌熊腿。对一个卢梭的弟子来说,第一次见到的是这样的原始生活是够泄气的。幸好后来看到的情况要更淳朴一些,也更美一些。夏多布里昂向印第安人购买了衣服和武器,至少过了几星期他们的生活。他被介绍见到了奥农达嘎人的酋长(就像拜伦后来被介绍见到了阿里·巴夏一样);他骑马穿过原野,这儿那儿看到一些欧洲人盖的小房子,里面有钢琴和穿衣镜,而不远的地方就是伊洛库阿人的小棚屋。他见到了尼亚加拉大瀑布;在两个招人喜爱的佛罗里达姑娘身上,他找到了他创作的两个著名人物阿达拉和赛鲁达的原型。

夏多布里昂的两本中篇小说就是在美洲构思的,它们是一部长篇的结构松散的大型小说《奈察人》的一部分,这部小说描写印第安人在和白人的斗争中如何被消灭。《阿达拉》是首先完成的一本。他 1792

① 可能指西欧和北美之间的航道。

② 过去欧洲流行的一种四对人合跳的舞。

年 1 月回到法国,只待了很短时间就传来了王朝覆灭、路易十六处境危险的消息,他立即跑了出来,这次跑到伦敦;他坐在肯辛顿公园的树下写出了《阿达拉》和《勒奈》的初稿。当他参加莱茵河上的流亡军时,他背包里的书稿比内衣还多。在部队停下来时他就修改《阿达拉》,继续行军时他又放进背包。他的伙伴和他开玩笑,把从背包里露出来的稿子撕掉。在一次战斗中,一块弹片击中大腿使他受了伤,《阿达拉》却救了他的命,原来两枚乏弹从他的背包上擦了过去。在流亡军被打垮之后,他来到比利时,身上负了伤,憔悴不堪,还发着烧;这时他的哥哥连同妻子和岳父一起被送上了断头台。他的母亲和两个姐姐(其中包括路希尔)在他逃走之后被监禁了一段时期;1797 年他在伦敦发表了他的文章《论革命》,观点还比较开明,关于宗教,他是持明显的怀疑态度的。他告诉我们,是他母亲的死促使他重新信仰基督教的,不过当时的反动思潮对他改变态度可能也起了同样大的作用。在拿破仑把革命镇压下去之后,他于 1800 年回到法国,带着他的巨著《基督教的真髓》其中一部分就是《勒奈》。这部书的出版正好是拿破仑在法国恢复基督教信仰的时候,它和这位第一执政官的意图是那样吻合,不能不使这书的作者受到这个独裁者的青睐。但后来,在昂吉埃公爵①于 1804 年被处死之后,夏多布里昂就和他的政府决裂了。

这些就是在 1800 年作为《阿达拉》的作者而出名的这个人青年时期的主要经历。但比他的经历更值得注意的是他的性格。他充满活力、野心勃勃、自负而腼腆,对自己的才能一时充满信心,一时又缺乏信心。他不仅像一般有才情的人那样经常意识到自己,而且以自我为中心,凡属不直接关系到自己的事他就漠不关心,他出生得太晚,接受教育的环境又那样奇特,以致他对革命和对革命起了部分诱发作用的 18 世纪哲学思想都不能信赖。他又没能出生得再晚一些来熟悉 19 世纪的科学,从中取得新的信仰和新的观点。因此他成了一个为过去服务的虚无主义者,一个像他自己常说的什么也不信仰的人。他想得起时就补上一句:"除了宗教";但是一个人就其本性来说,要么是个有信仰的人,要么是个怀疑论者;要是认为一个人对一切都没有信心却又可能

① 昂吉埃公爵(Duc d' Enghien,1772—1804),法国流亡贵族,被拿破仑以"参加叛国阴谋"罪名逮捕,立即处决,此事在全欧引起反拿破仑情绪。

信仰宗教，这只不过是幻想，只有受了半吊子教育的人才会这样想。

在夏多布里昂的《回忆录》中，他到处大谈名气多么空虚，这种议论在拜伦作品中也是经常可以见到的。发这样的议论肯定有许多矫揉造作的成分，但也暴露了他真正的厌倦情绪和始终存在的忧郁心情。

> 除了宗教我什么都不信仰，对一切我都不信赖……我首先看到的总是事物的平凡可笑的一面。对我来说，实际上不存在伟大的天才人物或伟大的事迹……在政治上，我的信念不等我演讲做完、小册子完稿就会烟消云散……在整个世界历史中我看不出有哪种名气对我有诱惑力。设想世界上最大的荣誉就在我脚前，只要弯腰就能得到，我也不会去费这个事。我要是我自己的创造者，由于我对女性有热情，或许我会把我自己做成一个女人；如果愿意当一个男人的话，我首先要使自己长得很美，然后，为了对付我最可恶的敌人——厌倦情绪，我要使自己成为一个伟大的但不出名的艺术家，把我的才能专供我自己使用。如果我们不去说骗人的鬼话，细想一下什么赋与生命以真正的价值，我们只能找到两样东西：与才智相结合的宗教和与青春相结合的爱情，这就是说未来与现在；其他一切连想都不值得一想……我除了宗教什么也不相信。要是我是一个牧羊人或是国君，我拿着牧羊棍或节杖会怎么办呢？我会对荣誉和天才、工作和休息、幸运或不幸同样感到厌倦。一切都使我厌烦。我整天痛苦地拖着疲乏的身子，打着呵欠把一生度过。[①]

可是在陷入这样极端的厌倦情绪之前，他在幻想和诗的梦境上却耗费了多少感情啊！在《阿达拉》里感情仍然像温泉一样地涌出，它的浪花仍然灼热炙人。

老印第安人夏克达斯向一个年轻的法国人，讲述了他青年时期的故事，夏多布里昂给这个法国人起了“勒奈”这个名字，这是他自己的第二个名字。夏克达斯被一个敌对的部族俘获，他们决定在柴堆上烧死他。部族酋长的女儿却对他发生了好感，来到捆绑他的地方。他误以

---

① 见《墓外遗集》第1卷第207—451页，第2卷第129页。——原注

为她是死刑前最后时刻来负责安慰俘虏的少女;但她的意图不是安慰他,而是释放他。他突然对她产生了感情,恳求她和他一道逃走;她不肯,耽误了一些时间,他又给抓住了。他被他们打扮起来,头戴花冠,脸上涂了红蓝两种颜色,耳朵上也挂了珠子,准备送上柴堆,就在这时阿达拉再次释放了他,和他一起逃跑掉。书的一大半篇幅都用来描绘这次逃跑,夏克达斯的要求,和阿达拉又爱他又保留、依违两难的矛盾心情。她向夏克达斯解释她为什么这样时说,她的母亲受一个白人勾引后生了她,让她受了洗礼,并让她发誓永不结婚。这个誓言使她极端痛苦,她感到已没有力量遵守誓言,绝望之余她服毒死在她的爱人的怀里;他们躲在一个老传教士家里,这位老人对她说了一些安慰的话。

这本书描绘的炙热的感情和它抒情奔放的语言,只有通过阅读原书才能获得完整的印象;它对景物的精彩的描绘,单凭介绍和引用一些句子是无法使人领会的。但要说明夏多布里昂在多大程度上及如何本能地依靠把恐怖情景和性爱揉和在一起来达到他的艺术效果却并不难。在描写爱情的主要场面时,不仅有响尾蛇的响声,狼的嗥叫以及熊和美洲虎的怒吼等大量声音作为伴奏,还有震撼森林的大雷雨,一道道的闪电划破漆黑的天空,最后使森林起火。在这对相爱的人周围,燃烧着的松树就像是举行婚礼时燃起的火炬。当阿达拉正要顺从时,一道闪电就打在她脚前的地上,仿佛是一个警告。只是在这以后,她才服毒。她向夏克达斯最后说的那段话里的炙热感情和森林大火完全协调:

> 我们远离整个人类,在这样寂静的环境之中,你就在我身边,却有不可逾越的障碍把我们隔开,这是多大的痛苦啊!在世上一个被人遗忘的角落里,在你的脚前把我的一生度过,当你的奴隶侍候你,给你做饭铺床,本来是我最大的幸福。这个幸福已经在我手边,我却不能拿来享受。什么计划我不曾想过,什么美梦我不曾做过!当我望着你时,有时我真想让自己投进疯狂而罪恶的感情中去。我有时希望我们是世上仅有的两个人;当我意识到一个神在阻止我猛烈的感情奔流,我有时真希望这个神给消灭掉,在上帝和整个世界毁灭的时候,让你紧紧地搂着我,一道掉进无底的深渊中去。

这种无法压抑的感情的迸发写得非常出色,作为陪衬的景物也描绘得别具一格,但是如果卢梭没有出世,如果他的文学活动没有由另一个国家一位更伟大的有才智的人物[①]加以发展,这两点都是不可能做到的。

选自[丹麦]勃兰兑斯:《19世纪文学主流》第1分册《流亡文学》
张道真译,北京:人民文学出版社,1988年

---

① 指歌德。

理性的反动——雨果小说美学的现代性

罗国祥

雨果的小说《巴黎圣母院》中的人物加西莫多是广大读者耳熟能详的,其原文为“Quasi - Modo”,意思是“差不多是现代的”。无论怎样看,这样一个词都很难被看成是一个人物的名字。加西莫多是法文“quasi”和拉丁文“modo”的组合;“quasi”有“准 -”、“差不多”、“勉强可以算作”的意思;而“modo”则是拉丁文的一个副词,相当于现代法语中的“maintenant”、“à présent”,意思是“现在”、“现时”;这个拉丁词在哲学上可译为法语“immédiat”,可译为汉语“当下”、“即时”。Quasi—Modo这个名字的选择,从某种意义上表明了雨果浪漫主义美学的“现代性”意蕴。

早在公元5、6世纪之间,拉丁文的口语中就出现了以“modo”为词根的一个新词“modernus”,并由副词变成了一个形容词,译成现代法语是“de maintenant”、“d ĕpoque”、“recent”或“actuel”之意,用来指“ici et maintenant”,即“此时此地”发生的一切;无论是外界的山水风云,花鸟虫鱼,还是人类内心的喜怒哀乐,七情六欲之现状,都可以用modernus来形容。西方英国工业革命后的1754年,法语中出现了由modernus演变而成的“moderne”一词,用来指称社会、政治生活中方方面面的现状。后来,在形容词moderne的基础上又出现了动词moderniser,其意思是:以最新的科技方式构成的一切;以现实的技术或技巧来结构或组织事物,或根据现时的美学或趣味对某事物进行创新。而特别需要指出的是,这个词首先是一个文学和美学词汇,后来才延伸到造型艺术和所有的艺术中。因此,当我们今天说某事物是否“现代”时,它实际上是一个价值判断;而价值判断常带有主观性和非普遍性中的感性因素,所以,说某事物是否“现代”,在很多情况下又是一个审美判断。也正是从这个意义上说,雨果对“加西莫多(“准 - 现代”)”的关注,表明了雨果的“现代”理念的起步。

雨果浪漫主义美学特征

1.个体意义上的“真情”

和浪漫主义思潮的发展历程一样,雨果的浪漫主义美学思想是在和古典主义美学的斗争中发展起来的。古典主义美学在笛卡尔“普遍理性”观念的支配下,要求一切作品均以理性为准绳,认为一切感性都是靠不住的,会使审美活动偏离正路,误入歧途;因而,即使要表现情感,也必须将之置于“常理”之下,表现的应是“真情”,即符合一般情理的情感,而不是个别的真实情感。因此要反对“自然”,也就是反对在艺术品中表现个别的真实,反对“粗俗”、“低级”,主张“雅杰”、“工巧”,认为古人的艺术技巧及法则是完美无缺并且永远行之有效的,因此要永远效仿。而 17 世纪末 18 世纪初出现的“古今之争”中,以贝洛(Charles Perrauh,1628—1703)、封德奈尔(Fondelelle,1657—1757)、圣-埃弗尔蒙(Saint-Evremond,1614—1703)等为首的“今派”就是以“Modernes”一词命名的,这一派的基本观点就是:强调人类的“现代精神”。

圣-埃弗尔蒙在《论古人诗歌》(*Surles poèmes des anciens*)中写道:“宗教、政府、风俗、习惯在今天世界上变化如此之大,以致我们必须创造新的艺术,以适应我们所处世纪的趣味和天才”①。

贝洛认为,艺术应是现时的反映,根据人类不断进步的法则,今人当然也应该在艺术方面超越古人,例如在心理分析、议论等方面的描述和分析都比古人要更加细腻完备,在文学艺术中反映现实的时候,也应该理所当然地超越古人。然而在和古典主义的斗争中,就连冠以古典主义的不少文学形象都遭到了以布瓦洛为首的古典派的批判,例如那些被列为“小人物”之列的人物,包括一些背离了古典道德行为规范的“贵族”,都被认为是“丑”的,因为他们不是某一古代时期的“高、大、全”的人物,其言行举止也不符合“古典的”要求,是“被讽刺甚至被批判的,但在贝洛那里,他们却成了伟大的人物”②,因为他们的确是“此时此地”的人物言行的真实再现,而不是在古人的面孔上“安装”上叙述古典主义“理性”的嘴巴。

---

① Hiistoire, *litteraire de al France tome II*, les Editions sociales Paris, 1966, pp.431—432.

② Ibid, p.416.

所谓"现时"的东西,实际上就是现代性中非常重要的"当下性",特别是人的情感的当下性。它与古典、传统相对立,一方面,它是一切复杂的、经过精心设计的、繁琐的东西;另一方面,它又是在日常生活中所能见到的、"鲜活的"、甚至最平庸的、粗俗的(东西)等等。[①]

到了18世纪,许多启蒙思想家和文学家进一步主张进取精神,特别主张揭示人的真实的自然属性,如18世纪上半叶的伏福纳尔格(Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargue, 1715—1747)和卢梭就主张师法自然而不是师法古人,认为人的行动的根本动力是人的自然激情,如《新爱洛绮丝》中人的主观心理描写,特别是朱丽和圣普乐无可抑制的情感倾诉,宛如潺潺流水,永不枯竭。但按照古典主义的艺术原则,这种情感的宣泄既是大逆不道的,也是不美的,因为朱丽和圣普乐表现出的不是理性而是感性,而感性是"永远靠不住的"。然而,深受卢梭影响的雨果所力求表现的,正是这种流动的、活水般的情感自由倾泻。所以雨果认为:"浪漫主义,其真正的定义不过是文学上的自由主义而已。""新的人民应该有新的艺术。现代的法兰西,19世纪的法兰西,……要有自己的、个人的、民族的文学。"[②]

由此我们可以看到,从古到今的所谓"现代的"、"现代性"或"现代主义"之最根本的涵义,就在于所表现内容的"当下性",所以在"现代性"这个词出现以来,特别是"古今之争"以来,所谓"现代"这个词就随着时代的发展而具有不同的含义。在古今之争中,"现代性"是对17世纪古典主义中的崇古、惟古是从的风格进行的批判和反拨。在建筑风格方面,17、18世纪的"现代"风格则是与"浪漫、神奇、粗犷、神秘"的哥特式风格相对立的,其风格特点是:"文明的,与野蛮的和哥特式的风格相对立的"[③];在文学艺术中,"现代的"一词则常常是"作为内在的焦虑和不安来理解的"[④]。所以,法国当代著名美学家艾迪埃纳·苏里奥认

---

① Etienne Souriau: *Dictinnaire d'esthetique*. Presses universitaires de france, 1990, p.1017, p.1018.

② 雨果:《〈克伦威尔〉序言》,《世界文学》1961年,第3期。

③④ Etienne Souriau: *Dictinnaire d'esthetique*. Presses universitaires de france, 1990, p.1017.

为:"这个理念常常和'进步'联系在一起。"①

所以现代性也就成了在"个体层面上和社会层面上有了物质的人和精神的人之间的矛盾"②的说明。这就是说,在一个越来越"民主"的社会中,人们的价值观念越来越多样化,"古典的"东西越来越少地被作为"楷模";个体的"当下"感受或价值观念越来越容易得到表现;然而与此同时,由于"当下"感受或价值观的多样性,人们在表现这些东西的时候,会像萨特存在主义哲学观所指出的那样(人对人是"狼",即人宿命地生活在他人的目光下)产生焦虑感和宿命感。这样的"个体性"和由于这种个体性而与其他个体性之间宿命的矛盾所产生的焦虑在文学艺术及其他话语中的表达,也就是所谓的"现代性"。所以泰纳早在《艺术哲学》一书中就已指出:(在"现代")"大家觉得道德、宗教、政治,无一不成问题,便在每一条道路上摸索,探求……作为思想上保险栏杆的一切障碍都推翻了,眼前展开一片苍茫无限制的发展,只顾扑向绝对的真理与无穷的幸福……因为得到的总嫌不够,享受也是空虚,反而把它没有节制的欲望刺激得更加烦躁,使他对着自己的幻灭灰心绝望;但他活动过渡,疲劳困顿的幻想也形容不出他的一心向往的'远处'是怎么一个境界,得不到而'说不出的东西'究竟是什么。"③

我们知道,人们公认的作为思潮的文学艺术的"现代性"的出现就是泰纳所说的这种"得不到又说不出的东西"的出现,这种"东西"也被称为"世纪病",也就是19世纪初出现的以夏多布里昂为首的法国浪漫主义表现出来的美学特征,此后这种特征就一直是文学艺术界表现和研究的一个十分重要的问题。艾迪埃纳·苏里奥也认为:"这个观念在20世纪更得到发展(比如在哈贝马斯的理论中),不过它已不仅仅是美学习了"④,而是成了人们对世界和对人类自身的一种认识。

然而,无论是作为美学的还是对于人类和世界的认识,所谓"现代性"的精髓都是"此时此地"的一切,特别是抛弃了一切成规的、真实的、完全自由的所感所思。而雨果浪漫主义美学与这种"现代

①② Etienne Souriau ; *Dictinnaire d´esthetique*. Presses universitaires de france, 1990, p. 1018.

③ 泰纳:《艺术哲学》,傅雷译,北京:人民文学出版社,1983年,第61页。

④ Etienne Souriau ; *Dictinnaire d'esthetique*. Presses universitaires de france, 1990, p. 1018.

性"的相关性主要在于,浪漫主义要表现的不是古典主义普遍意义上的"真",而是个别意义上的"真",也就是去除了一切清规戒律的、自由自在的"真",这种"真"是看得见摸得着的,是实实在在的自然真情的外现。

2. 二元对立原则

雨果的这种看得见摸得着的"真"是一种具有浪漫主义色彩的夸张的"真"。它通常是通过强烈效果的对比来传达的,确切地说,雨果作品的浪漫主义之美就表现在美与丑、善与恶、灵与肉的二元对立上。

雨果在浪漫主义美学著作《〈克伦威尔〉序言》中说:"照我们看来,在艺术中如何运用滑稽丑怪这个问题,足可写出一本书来。人们可以举出,近代人从这个丰富的典型里汲取了多么强烈的效果……根据我们的意见,滑稽丑怪作为崇高优美的配角和对照,要算是大自然所给艺术的最丰富的源泉。"①这种二元对立或强烈的对照效果,在《巴黎圣母院》的著名人物加西莫多(Quasi-modo)身上体现得最为明显。小说刚开头,就描写了一群处于下层社会的、也是自由自在的乞丐,他们在选举一位"丑陋之王",经过多轮角逐,"最后终于选出了一副奇特的丑脸,全场观众为之眩目。"②这就是小说的主人公加西莫多,加西莫多"那股丑劲我们实在无法向读者交待:四边形的鼻子,马蹄形的嘴巴,左边的小眼被杂草般的红眉毛遮盖,而右眼则被一个巨大的肉瘤挡得一干二净。牙齿东倒西歪,残缺不全,活像城墙上的雉堞,一棵大牙从老茧般的嘴唇间龇出,和象牙一模一样。下巴向两边开了岔。尤其难以言传的是那副表情,上面混杂着险恶、惊恐和忧郁。诸位要是愿意,那就尽情地想象吧。"(第50页)可是我们知道,就是这个极其丑陋的造物,却有着一颗十分善良美好的心灵。当埃斯梅拉达面临副主教魔爪的时候,他挺身而出,将那道貌岸然的神甫扔下了教堂;他爱着埃斯梅拉达,但当他看到埃斯梅拉达在他面前显出害怕的样子,便远远地守护着她。而埃斯梅拉达爱上的法比斯却是一个毫无心肝的"美男子",他不但即将成婚,而且竟然叫埃斯梅拉达"见鬼去吧!"这样的善恶美丑之

① 雨果:《〈克伦威尔〉序言》,《世界文学》1961年,第3期。

② 雨果:《巴黎圣母院》,安少康译,武汉:长江文艺出版社,2000年,第50页。以下引文直接在文中标出页码。

强烈对比,在雨果作品中比比皆是。

3.人性的多样

在雨果浪漫主义美学观念中,这种美与丑、善与恶的强烈对照主要反映了人道主义理论的另一观念——人性的复杂性和多样性。如前所述,在"理性"原则的束缚下,古典主义文艺理论将人物性格压缩成寥寥数种类型,最多在"善"与"恶"两类中区分出几种类型代表,极大地束缚了人性。其实,就人的"自然法则"而言,人性应该是多样的。这既是浪漫主义的艺术主张,也是其政治主张,雨果在《〈欧那尼〉序》中写道:"在不久的将来,文学的自由主义一定和政治的自由主义能够同样地得到伸张。"主张承认人的自然本性,不但在文学艺术上,而且在政治上也给人以自由发展的权利。虽然目前似乎尚无人对先有人物性格多样性的美学原则,还是先有自由发展之人权的政治主张进行考证,但可以肯定的是,浪漫主义美学在关于人性多样性方面的进步(指"从落后到先进",特别是"从蒙昧到开化"的意义上说的),是与其认识论意义上的进步性紧密相连的。虽然雨果浪漫主义美学中的"真"不是模仿自然的那种"真",但却同样是以不"破坏那种动物的特性"为原则的"真";在具体的表现手法中,就成了与古典主义的"三一律"相对立的"自由的"、"平民的"风格:即"我们特别要重述,舞台上的是应该排除一切自怜自爱的东西,一切过分的要求和一切取媚的卖弄。它只不过是一种形式,一种应该承受一切的形式,它没有什么要强加在戏剧之上的东西,相反,它应该接受戏剧的一切:法文、拉丁文、法律条文、王公贵族的辱骂、民间的俗话、喜剧、悲剧、笑、眼泪、散文和诗,把这一切都传达给观众。"①总之,雨果浪漫主义美学主张表现一种具象的"真",尽管这种"真"并非实证的"真"。

4.浪漫的神奇与神话

浪漫主义美学那"非实证"但"具象"的"真",其具体的表现形式就是夸张、怪诞、滑稽和神奇。因此,浪漫主义文学与神话有着很紧密的联系。其实,文学艺术从一开始就是夸张怪诞、滑稽神奇的,甚至还可以说神奇是文学的一般规律。在作为西方文化起源的古希腊神话中,文艺之神就是一个半人半羊的怪物,集怪诞神奇、放荡不羁于一身。他

① 雨果:《〈克伦威尔〉序言》,《世界文学》1961年,第3期。

带着一群疯女,在山野间游荡狂欢……他们是活脱脱的,具象的,但不是实证的。希腊神话中的夸张怪诞和滑稽神奇"表现的是与美的紧密地、创造性地结合";而"就最为纯朴的民间传说而言,也无一不是以一种可爱的本性表现了近代艺术的这种神秘。古代就不可能创造出"美人和野兽"[①]。无论是《巴黎圣母院》中的加西莫多,还是《悲惨世界》里的冉阿让(且不说《历代传奇》),都有着明显的神话的原型特征;许多文艺批评家都注意到了提坦神在雨果作品中的影子[②]。在希腊神话中,提坦是以力大无穷的叛逆之神的面貌出现的。这群提坦神共有12名,六男六女,因反对天神宙斯而被囚在冥界。他们的共同特点是追求自由的叛逆,而且都有着惊人的力量。而在《巴黎圣母院》中,描写加西莫多惊人力量的细节也比比皆是;在阅读《悲惨世界》时,读者同样为冉阿让肩扛大车,勇救路人的大无畏精神和惊人的体力而震撼。而且,雨果小说中的神话色彩更让读者震撼,更有深度,并由于上述已论及的强烈对比性而更具美感,那是一种在紧张甚至苦痛中产生的美感,即崇高感;这种美感不是一般层次上的愉悦,而是经历了感官和精神的双重激荡,毋宁是一种沉重的美感。

5. 雨果式"信仰危机"

在文学研究界,一般都将夏多布里昂作为"消极浪漫主义"的代表,并认为其作品主要由"信仰危机"导致的"消极"所主导;而雨果因其作品主要受浪漫主义精神的"积极"因素所引导,因而是"积极浪漫主义"的代表。然而实际上,在雨果作品中,也有浪漫主义精神之"消极"的影响,只不过这种"消极"因素常常得到了"转化"而已。许多雨果小说人物的身上都可以发现不同的遁世思想,但雨果式遁世不同于夏多布里昂式遁世。雨果作品中的遁世主要表现为人本性的充分体现,也就是说,雨果小说人物的遁世主要表现为一种永不满足的追求;同时,这种想象中的追求是多种多样的,因人因时因地而异,如《巴黎圣母院》中的那位副主教对埃斯梅拉达的欲念,加西莫多对爱情的向往,对埃斯梅拉达的爱,《悲惨世界》中马吕斯对革命的态度等。这里要说明的是,这里

① 雨果:《〈克伦威尔〉序言》,《世界文学》1961年,第3期。

② Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la ilterratue francaise*, Armand Colin 1969, pp. 244—258.

的“世”不同于一般意义上的“世道”或“尘世”。这里的“世”就是一种已然的东西,人物试图逃避或“冲破”的是这种已然的状况。所以这里的“遁世”其实是因对这种已然的否定而“遁入”另一状况的行为或情绪。马吕斯的父亲是一位革命党人,在革命中牺牲了,马吕斯在家族的压力下继承了父亲的封建爵位,但他在内心始终是和父亲站在一起的。可是,马吕斯的外祖父是一个顽固的保王党人,他常毫不掩饰地在马吕斯面前指责甚至咒骂革命党人和自己的女婿。这就是马吕斯革命思想的缘起:面对外祖父对父亲的污辱,马吕斯用愤怒的眼睛盯着外祖父,吼道:“打倒布尔朋王朝!打倒路易十八,这肥猪!”[①]从浪漫主义美学的意义上说,这种反抗实际上是人类不断骚动之本性的外现,是另一种形式的“遁世”。所以,无论是夏多布里昂还是雨果的浪漫主义,其本质都在于人类情感、人类本性的充分展示。而在《巴黎圣母院》的那个副主教身上,这种欲望的外现是在一种善恶价值观念的对立中来展开的:虚伪的副主教表面上道貌岸然,内心里充满着邪恶,他对埃斯梅拉达怀着淫荡的欲望。副主教无疑是虚伪卑鄙的,从伦理和道德的意义上说,确实是应该受到批判、谴责和鞭挞的,并且,这也的确是雨果在这部小说中所要表现的主题之一。但是从另一方面说,对副主教的毫无遮掩的描写,也是对人的自然本性的赤裸的、无遮掩的描写;这个人物虽然是一个神甫,他的现行职业不允许他表现人所具有的七情六欲,然而他又的的确确有着七情六欲,在巴黎圣母院的钟楼上,这位深受情欲折磨的神父“垂头丧气地”对埃斯梅拉达说:“我爱你,啊,我内心如同烈火焚烧……这难道不值得一点怜悯吗?……”(第377页)

“最后一位浪漫主义诗人”和“第一位现代派诗人”波德莱尔在论一位画家时说过,他在“人的荒漠中漫游,”为的是寻找“现代性”,为的是在“流变中寻找永恒。”[②]就是说,现代派文学艺术立足于表现非理性、意志自由、下意识、甚至荒诞、无意义等,而雨果浪漫主义美学思想中其实早已包含了这种“现代性”中的许多因素。

---

① 雨果:《悲惨世界》,李丹译,杭州:浙江人民美术出版社,1988年,第187页。

② Brnel Huisman, *Histoire de al literature fuancaise*, Fernand Nathan 1966, Paris p.131.

雨果浪漫主义美学与现代性

1.形象功能和概念功能的冲突之美

美就在丑的身边,这是雨果美学的一大特点,因为他"感觉到万物中的一切并非都是合乎人情的美,感觉到丑就在美的旁边,畸形靠近着优美,粗俗藏在崇高的背后,而恶与善并存,黑暗与光明相共。"[①]雨果坚决反对将"造物主的无穷"、把任何生命"割裂成两个方面",主张表现事物本来存在的多样统一,必要时要将表现对象的形象功能与概念功能并置,构成一种冲突和对照,对审美者心理产生强烈的震撼:丑旁边的美,恶旁边的善,往往会在更深层次上显示其美和善。无论是加西莫多那丑陋的形象旁的埃斯梅拉达,还是面目英俊然而无情无义的法比斯怀中的埃斯梅拉达,都会在外貌上和精神上比站在那只漂亮的金脚小山羊旁边的埃斯梅拉达显得更丰满,更有一种深度的美。这种美的出现以思考为前提,需要有逻辑的推演,似乎与所谓"现代性"无涉,然而事实上,雨果这种表现事物本来所存在的多样性的主张和手法,是现代主义的美学主张和表现手法的某种理论准备和"技艺"储备:在美学观上主张一种多样驳杂的"直接呈现"之美,而不是像古典主义那样将人物纳入几个预先制好的框框之内,进行"削足适履"式的处理,美则一切皆美,丑则一切皆丑,全然无"杂色"。这样的美纯则纯也,但却不真实了。而雨果的美丑并存,光明黑暗共在,才真正呈现了加西莫多丑的外貌与美的内心、法比斯美的外貌与丑的内心"相混"的事物之真实所在。这里特别要指出的是,这种浪漫主义之美曾"诱惑了"波德莱尔的"吉普赛情怀"[②]。所谓波德莱尔的"吉普赛情怀",其实就是一种随心所欲的美学气质,这种气质导致他"在《恶之花》中杜撰了艺术的第三条道路,现代性的道路。"[③]于1857年出版的《恶之花》虽然被当时的评论界认为是一件"丑闻",是一次"革命",但不可否认的是,将"恶之花"这朵现代主义艺术奇葩"引诱"出来的仍然是浪漫主义,也就是说,《恶之花》中的现代性的原型是浪漫主义;只不过波德莱尔将自然之真推到

---

① 雨果:《〈克伦威尔〉序言》,《世界文学》1961年,第3期。

②③ Brnel Huisman, *Histoire de al literature fuancaise*, Fernand Nathan 1966, Paris p.131.

了“堕落”的地步,“确立了想象的至高无上的地位” 。①

2. 无呈现美感

极致的、“至高无上的”想象被进一步推进,在一些现代派和后现代派(按法国后现代文化哲学家弗朗索瓦·利奥塔的观点,后现代性实际上是现代性的重写) ②的艺术手法中,就成了一种“无呈现”之美。在《〈克伦威尔〉序言》中,雨果认为浪漫主义文学表现手法应该是“敢于毫不矫揉造作地说出一切,毫不考究地表现一切”的手法,是一种“应该承受一切事物的形式” ③。《巴黎圣母院》中的加西莫多是“一个支离破碎复又胡乱拼凑起来的巨人”,而埃斯梅拉达则是一个迷人的、“灿烂夺目的景象”,而且“不能一眼看清这姑娘究竟是凡人,是仙女,还是天使”。这些都是雨果浪漫主义艺术手法中的高超之处。这样的描写是一种不确定描写法,看起来它什么也没有表现,“胡乱拼凑起来”的是什么呢?那姑娘究竟是凡人、仙女,还是天使呢?都是又都不是。但这样,想象的空间反而不断扩大,审美对象的任意性更加突出,给了审美主体很大的自由,最终促使“空白”之美的构成。这种空白之美是许多现代派文学艺术家以许许多多创作方式所力求达到的。“制造空白,也就是说,将注意力集中到空白之上,以使一种创造性的自发性成为可能。对于某些艺术家来说,这种手法似乎是某种美的实现之预备状态,就像超现实主义的自动写作法,禅之静空那样。” ④所以,雨果这种“支离破碎”,“胡乱拼凑起来”的审美想象,便成为了一种“承受一切”的形式,和后来波德莱尔堪称“现代派”典范的诗作《恶之花》中的诗人那种“物一般永恒和无言的爱”,无疑有着某种传承的关系。在《恶之花》中,波德莱尔专门用了一个诗节表达了他对“美”的看法。他写道:

> 我是美的,啊,也是要死的,就像一个石头之梦,
> 而我的乳房,它令每个人都受伤,它是用来让世人感受一种
> 物一般永恒和无言之爱的。

---

① Brnel Huisman, *Histoire de al literature fuancaise*, Fernand Nathan 1966, Paris p. 131.

② 让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》罗国祥译,北京:商务印书馆,2000 年,第 25 页。

③ 雨果:《〈克伦威尔〉序言》,《世界文学》1961 年,第 3 期。

④ Etienne Souriau : *Dictinnaire d'esthetique*. Presses universitaires de france, 1990, p. 1018.

我坐在蓝天,像那莫名的斯芬克斯;
我将一颗雪的心放入天鹅的白;
我恨那移开线条的动作,我永远不哭,永远不笑。
(《恶之花》第 17 章)

从这一节的标题 BEAUTE 来看,这一节讨论的是"美",然而,这"石头之梦"般的、"蓝天里"坐着的、"雪"的心一般的美究竟是什么样的美呢? 按照现代主义的说法,这样的美是一种"空白"的美,一种任意的、可以无限延展的美。

3. 延异之美

"想象性"和"延异性"是浪漫主义美学、现代主义和后现代主义美学的共同特征,所不同的仅仅是一个度的问题。

法国"大学出版社"于 1990 年出版的《美学词典》,将雨果的美学总结为四点:1. 宏大广阔之美;2. 强烈对比之美;3. 怪诞悲怆之美;4. 变异真实之美。这第四种"变异真实之美"的具体释义是:"对想象性感知的,对思想的,理念的,灵魂的,甚至宇宙力或彼岸的表述。"①而我们知道,所谓想象,其实大约有两种,一是对现实的篡改,就是说将眼前之所见对象进行篡改变形,制造出与原型大相径庭的形象,以达到满足审美者(包括作者自己在内)某个层次的审美欲求;二是天马行空般的想象,凭着人类独有的创造性,将自己内心中的希冀憧憬,通过语言或其他符号表现出来,而不管它是否"现实"。

如果说根据浪漫主义的人学观点,"人"的内在审美需求是多样的、不确定的,那么从更深层的意义上分析,现代主义或后现代主义者则更进了一步,把"人"看作广袤无限的大自然中的一分子;而且,这个大自然之子对大自然的认识也是有限的,其用以认识大自然的手段——意义符号(包括语言文字符号在内的一切表达"意义"的符号)——只是被表现对象的一种象征,这些符号与被表现对象之间有一种可以任意扩展或改变的距离,因此具有一种"延异性"。利奥塔认为:"作为不确定自动技艺语言……因为它自身具有无限的组合能力……同时说明任何录入,包括它自身的录入都是有限的。语言自身的录入事实上需要

① Etienne Souriau : *Dictinnaire d'esthetique*. Presses universitaires de france, 1990, p. 1018.

对录入的东西进行选择。在语音、语义、虚构、叙事等层面上,语言结构本身就是这种选择的操作者。古希腊人亚里士多德不仅用逻辑技艺、修辞技艺和诗艺来确定推论、说服和诱惑艺术中要遵守的规则群,而且也同时揭示了上述老规则的终结;由此又发现了可说的东西(le - à - dire)的无限前景,和生成新句子新规则的无限操作任务。”[①]就是说,任何意义符号,尤其是“诱惑”艺术中的象征性符号,与其所指称的对象之间的关系都不是静止而是流变的,是一种绵延。后现代主义语言哲学还认为,语言是一种技艺性符号,这种符号的技艺性本身就意味着某种不确定性,因为早在西方早期文明的古希腊时代,人们就认识到 teknè(技艺)是 tikto 的抽象,意思是 tekontès(酿生、生成),而 tekontès 又是由 tekon(后代)加上后缀 tès 构成的。[②]虽然利奥塔在这里举这个例子在于说明语言的生成转换性,但这同时也说明了作为“诱惑性”言语符号的指称不确定性,从而也说明了这类言语指称的不可限定性。我们注意到,作为现代派相当极端例子的超现实主义美学的“自动写作法”,其实就很能说明这种现代主义美学的语言哲学基本特征。

选自《外国文学评论》,2004 年第 2 期

①② 让 - 弗朗索瓦·利奥塔《非人——时间漫谈》罗国详译,北京:商务印书馆,2000年,第 57 页。

斯丹达尔

[丹麦]勃兰兑斯

在1830年以前,除了一本题名《阿尔芒斯》的小说,斯丹达尔没有发表过任何重要的富于想象力的作品。《阿尔芒斯》这本书写得不成功,它的主人公是个天资聪颖的青年人,却使他所爱的女人陷于不幸,因为他患有一种半生理、半心理上的疾病,这种疾病的性质没有写明确,看来近乎在斯威夫特和克尔凯郭尔生活中起过作用的那种疾病。1830年这一年,在历史上是划时代的,在斯丹达尔的文学生涯中也是划时代的。就在这一年,他写作了或者构思了他的两部伟大小说——《红与黑》(1831年出版)和《巴马修道院》,后一部直到1839年才完成,当时还出版了他的《意大利遗事》的最重要的一部分《卡司特卢女修道院院长》。

这两部小说写的都是紧接着拿破仑垮台以后的那个时期,而且都是以同样的精神来写的。缪塞的《一个世纪儿的忏悔》中有一段话在《法国的反动》中引述过,可以用来作为这两部小说的题词:"当青年人谈到光荣时,他们得到的答复是:成为教士吧!谈到荣誉时,答复也是:成为教士吧!谈到希望、爱情、权力、生命时,答复永远是同样的:成为教士吧!"《红与黑》的场景在法国,《巴马修道院》的场景在意大利,但在这两部小说里,主要人物都是对拿破仑怀着秘密热情的青年人,如果他能在人生明媚的阳光中,在这位英雄的率领下,从事战斗而扬名于世,他本会是很幸福的,而今那个英雄已经垮台,他除了扮演伪君子外,再没有创建一番事业的机会了。在伪善这门艺术上,这两位青年逐渐发展到相当得心应手。于连和法布里斯都天生是骑兵军官的料子;然而这两个人都成了神职人员;一个毕业于天主教的神学院,另一个青云直上升为主教。斯丹达尔的小说被人称做伪善欺世手册,不是没有道理的。倾注在这两部作品中的基本思想,就是伪善得意洋洋的景象在作者心中所激起的深刻的厌恶和愤慨。他企图摆脱这种情绪,便想办

法发泄它，但他愤怒不形于色，只是简单地把伪善描绘为当代的统治力量，每个希图飞黄腾达的人都不得不向它顶礼膜拜。当他的主人公力图使自己的虚伪无懈可击而获得成功时，他就频频为之喝采；而当他们惊惶失措，不能自持，不当心地露出马脚来时，他就表示非难——这样，他竭力把自己打扮成为一个现代的马基雅维利[①]。书中某种令人不愉快的勉强生硬，就是和这种冷讽热嘲的叙事风格分不开的。

斯丹达尔的心灵本质上是理性的心灵，他的天赋是纯粹哲学观察的天赋，外部事物不能给他强烈的印象，他也没有什么技巧去描绘这些外部事物。他唯一的兴趣是在情绪和理智过程中；他本人善于静观默察这些过程，所以几乎把同样的技能赋予了他的全部人物。他们照例理解自己灵魂里发生的一切，这种理解远远超过一般凡人从经验中得来的理解。这就规定了斯丹达尔小说的特殊结构，这些小说大部分是彼此相连的独白，有时长达几页。他把人物心灵的默默无言的活动揭露无遗，把他们最内在的思想用语言表达出来。他的独白绝不是乔治·桑所常有的那种抒情的狂歌式的爆发，而是借以开展沉思默想的一问一答——短小，精悍，虽然未免有些烦琐。

斯丹达尔的主要人物的基本特色，是他们为自己树立了一个道德标准，虽然按照流行的道德标准来衡量，他们都没有良心，没有道德可言。这是每个人都应该能够做到，但只有最高度发展的人才能达到的事情；正是他们的这种能力使斯丹达尔的人物大大优越于我们在书本中或在现实生活中所遇到的其他人物。他们眼前经常浮现着一种为自己创造的理想，努力追求这种理想，他们在赢得自尊以前，是永远不会平静的。因此，于连虽因图谋杀害一个不能自卫的女性而被判死刑，他在临死时刻却想到自己的一生并非寂寞的一生，因而能够有所自慰。"义务"的观念永远呈现在他的眼前。

显然，斯丹达尔在自己的性格中找到了他赋予他的主人公的这种特征。在 1820 年的一封信中，他谈到他讨厌大旅馆，因为这些大旅馆对旅客很不礼貌，然后接着写道："我情绪冲动的一天，也就是我白过了的一天；可是受了人家的侮慢，我就想，要是我不发脾气，必定会受人轻

---

① 马基雅维利（Niceolo di Bernardo Machiavelli, 1469—1527）：意大利政治家，历史家，政治理论家；此处意指权谋人物。

视。”于连和法布里斯的推理方式正是这样的。心里怀着这种念头,于连就更使自己把手爱抚地放在德·瑞那夫人手上,法布里斯就更使自己桀骜不驯地重复他在谈到法国士兵在滑铁卢的逃亡时使用过的真实而轻蔑的语言。于连是法国人,他充分意识到他所要做的事才去行动;法布里斯是意大利人,天真纯朴,但是他们两人都具有我们不妨称之为道德多产力的品质。于连在监狱里自言自语说:“不管对也罢,错也罢,我给自己规定的义务一直像一棵粗壮树木的树干,我在狂风暴雨中一直依偎着它。”心情轻松的法布里斯为自己有过一刹那恐怖之感,这样谴责自己说:“我的婶母告诉我,我最需要的是学会原谅自己。我总是拿自己和一个不可能有的十全十美的完人相比。”《红与黑》中的德·拉·摩尔小姐和《巴马修道院》的摩斯卡,都因同样的优越感和自立精神而与众不同。斯丹达尔的同时代人天真地从摩斯卡这个人物身上看出了梅特涅的肖像,这个人物尽管处于一个正统派小朝廷的首相地位,他对于他所效劳的政体的观点却完全摆脱了偏见,正如斯丹达尔的年轻的主人公们一样。他私下顶礼膜拜的对象是拿破仑,他青年时期曾在他的军队里领受过军衔。他带上宽大的黄色的勋章绶带,打趣说道:“用不着我们来破坏权力的威信;这一点,法国的报纸做得够快的了。敬畏的狂热在我们这个时代就会玩完。”

然而,不管他所描写的人物是得天独厚还是天资平庸的人,揭示他们内心生活的那种方式却是独具一格的。我们不仅看透了他们的灵魂,而且还看到迫使他们像在实际生活中那样行动和感觉的心理法则,这是在其他任何作家的作品中看不到的。再没有一个小说家能为读者提供那么多由于充分理解而产生的乐趣。

德·瑞那夫人爱上了她孩子们的家庭教师于连。小说中告诉我们说:“她羞愧而惊讶地发现,她比以往更爱她的孩子们了,因为他们那样忠实于于连。”玛特儿·德·拉·摩尔把她对旧日情人们的情意明白告诉了于连,使他深深受到折磨。“就是把熔化了的铅块注进他的血管里,他也不会感到这么大的痛苦。这个可怜虫是怎样猜想到,德·拉·摩尔小姐回忆起她同德·凯吕先生和德·吕兹先生眉来眼去,便感到莫大的快乐,正是因为她在同他谈话啊?”这两段话都阐明了一个心理学法则。

出于野心勃勃的动机,于连进了教会,但暗中又深恶他所从事的这

门职业。在某一次节日典礼中，他看见一位年轻的主教跪在村镇教堂里，四周围着娇媚的年轻姑娘们，她们都在啧啧称赞他那漂亮的饰带，他那超凡入圣的风采，和他那温文尔雅的面子，一看到这种景象，我们主人公最后剩下来的一点理智也消失干净了。在那一刹那，他会诚心诚意为宗教裁判所的事业而奋战。""诚心诚意"这个附加语是特别令人赞叹的。在《巴马修道院》中也可以找到类似的一段话。一位亲王一向为摩斯卡所轻视，实际上也是被他（摩斯卡）的情妇用毒药害死的，在他死后，摩斯卡却不得不率领部队去镇压一场反对年轻亲王的叛乱，而这位年轻亲王的性格是和他父亲的性格一样可鄙的。在把这次事件通知他的情妇的信中，他写道："然而，事情滑稽可笑的一面是，当我对卫队训话，并从那个胆小鬼 P·将军的肩头扯下他的肩章时，像我这大年纪的人竟然确实有过一瞬间的热诚。在那一瞬间，我真会毫不迟疑地为亲王献出我的生命。现在我承认，要真是这样收场，那真是愚不可及啊！"这两段话都以非凡的睿智向我们表明，一种装模作样的热情多么令人眼花缭乱，而且仿佛是受了感染似的。

斯丹达尔揭露观念的秘密斗争以及由观念所产生的情绪的秘密斗争，他的才能为任何其他小说家所不及。他仿佛是通过一架显微镜，或者是在从事一场用色素注射使最细微的血管都清晰可见的解剖准备工作，给我们显示了活动着、苦恼着的人类的幸福和不幸的感情波动及其相对的力量。摩斯卡收到了一封匿名信，信中告诉他他的情妇另有新欢了。这个消息，他有几个理由相信是正确的，最初叫他有点泄气。然后，他这个聪明人和外交家不由自主地开始斟酌这封信本身，揣测执笔人大概是谁。他判定这封信是亲王写的。"这个问题解决了，这个显然正确的猜想产生了轻微的快感，但这个快感马上又消失了，因为他的情敌风华正茂、温文尔雅的仪表以充分的力量在他痛苦的心灵上赫然呈现。"斯丹达尔没有忽视嫉妒的剧痛会暂时为发现的愉快所打断——几天之内，于连就要被处决了。同时，他所热爱的但已别多年的女人却经常来探望他，他全神贯注在爱情中，把迫在眉睫的命运置之度外。"这种强烈的毫不虚饰的热情，产生了一种奇妙的效果，那就是，德·瑞那夫人几乎也分享了他的无忧无虑和温柔的欢悦。"我认为，这大胆的最后一笔证明了，作者的观察是异常的深刻。斯丹达尔正确地感觉到并表示出，一股幸福的、富于吸引力的热情，有力量把企图插足进来的一

切阴森森的念头(哪怕是必然来临的死亡的念头)一扫而空;他知道,同大难临头的想法搏斗的热情,当它不能把这种想法当作全不可信而置诸脑后时,是会使它毫无力量的。正是这样的一些段落,使得别的小说家和斯丹达尔相形之下显得很肤浅。

他的人物决不是简单、坦率的人物;可是他总设法赋予他们一种高贵的特征,不论是男性还是女性。他们有着某种真正的、虽被歪曲了的英雄主义,有着某种振奋情绪的渴望的力量;而在经历考验的时刻,他们却表现出比大多数人有更高贵的感情和更坚强的心灵。请留心观察他用以刻画妇女的一些细微特征吧。在《红与黑》中,谈到德·瑞那夫人时说:"她的灵魂是一个高尚而热情的灵魂,由于未能完成它认为可能完成的壮丽行为,几乎就像犯了一桩罪恶那样感到内疚。"玛特儿·德·拉·摩尔说:"我觉得自己和一切大胆而伟大的事物处于同一水平……什么伟大的行动在刚要冒险尝试时,不是显得很愚蠢的呢?只有在它完成以后,凡夫俗子们才会觉得它似乎是可能的。"在这两小段引文中,巨匠的手笔勾勒出两个性格相反的非凡的女性人物——一个勇于自我牺牲,一个莽撞蛮干——的轮廓。斯丹达尔在致巴尔扎克的信中,把他的艺术方法作了下述的规定,我们觉得他是绝对正确的:"我采用了我非常熟悉的某些人物;我让他或她保持他或她性格中的基本特点——然后,我赋予他更多的机智。①"

他在这两部小说中,场景设置在法国的《红与黑》,显然是比较优秀的一部;在《巴马修道院》中,我们只是偶尔觉得我们脚踏的是现实的坚实地面。斯丹达尔以他的经过荒唐解释的青年时期的经验为基础,创造了他自己的意大利;对于我们现代人,这个意大利产生了很不可靠的印象。无论在他的小说里还是散文里,他都告诉我们,意大利人的心灵由于生动活泼的想象力,比法国人的心灵更易为猜疑和妄想所折磨;但是作为补偿,它的享乐则更为强烈,更能经久;它有更敏锐的审美力,却不那么虚荣。他在种族心理学领域的观察,往往使我们感到惊讶;这些观察假如是正确的话(我相信是正确的),那就尖锐得异乎寻常了。例如,据说桑赛威丽娜公爵夫人虽然亲手用毒药杀害了一个敌人,可是当她听到自己心爱的男人处于被毒死的险境时,她却恐怖得几乎发狂了。

---

① 原文为法语。

“一个在容许个人反省的北方宗教里熏陶出来的女人,立刻便会想到:‘我使用过毒药,因此我要受到毒药的惩罚。’而她却不会有这种道德反省的。在意大利,这种类型的反省在充满悲剧热情的时刻,很不得体,几乎显得愚蠢,正如在巴黎同样的情况下说一句双关语一样。”在意大利性格中显然最使斯丹达尔赞赏的是它的纯粹不信教的基础,不论古代的还是中世纪的宗教都没有真正影响过这个基础。然而,《巴马修道院》尽管有其种族心理学上的优点,但由于含有更多的当时纯粹外在的浪漫主义成分,如伪装、毒杀、行刺、监狱和逃亡等等场面,它比起《红与黑》来就不很投合现代读者的趣味了。一种根深蒂固的内在的浪漫主义成分,却是这两部小说所共有的。

从许多方面说来,斯丹达尔都是极度现代化的。他经常预言:“大约到 1880 年,人们将要读我的作品了,”这话已经准确地得到应验。尽管如此,无论从他的情绪生活来看,还是从他刻画人物的手法来看,他显然是个浪漫主义者。不过,必须看到,他的浪漫主义是坚强的心灵和批判的心灵的浪漫主义;在以明智和坚定为其突出特征的人物身上,有时找得到一种濒临疯狂的热情因素,一种达到自我牺牲顶峰的温柔因素。在斯丹达尔的本质上自我意识的人物身上,这种浪漫主义像烈性炸药似的发生作用。它包藏在一个硬实、坚固的躯体中,可它在那里仍然保持着它的威力。只要碰击一下,炸药就会粉碎它的外壳,把死亡和毁灭散布在周围——请看于连、桑赛威丽娜公爵夫人等人的例子吧。有时,这些人物好像更属于斯丹达尔热心研究过的 16 世纪,而不是属于 19 世纪。斯丹达尔自己谈到法布里斯时说,他最初的灵感是和 16 世纪的精神十分合拍的;而且玛特儿在他笔下就是在 16 世纪精神里度过她的一生。但是,斯丹达尔把这种充满精力和勇敢业绩的浪漫主义,和 1830 年法国所特有的浪漫热情的形式结合起来了。他笔下的于连是个赋有才华的平民,却被复辟时代的精神压得抬不起头来,感到自己为无孔不入的穿金戴银的平庸之辈挤得黯然失色,追求冒险和刺激的饥渴弄得他形容枯槁;当他变得无能为力只有怀恨在心时,他便利用一切可能的手段使自己超出原来的社会地位之上,但哪怕暂时获得成功,他依然同他的周围环境奋战,而且得不到满足。作为忧郁的叛逆,作为立志报复的平民,作为“同社会奋战的不幸的人”(斯丹达尔自己就这样称呼他的),于连是雨果所描绘的社会继子们(如狄地埃、吉尔贝尔、吕

依·布拉)的一个兄弟,他们年纪相同,可是更加精明;他还是大仲马青年时期的主人公——私生子安东尼的一个兄弟;还是缪塞的弗兰克、乔治·桑的莱丽雅、巴尔扎克的拉斯蒂涅的一个兄弟。

以文章风格而论,斯丹达尔是17和18世纪散文作家的嫡系后裔。他取法孟德斯鸠而形成了自己的风格;他偶尔也使我联想到商弗尔①;他是保罗·路易·库利埃的赞赏者——库利埃跟他一样,由军旅生涯转入文学事业,他那明晰、清雅的简朴风格使他推崇备至。但是,库利埃以达成风格上的完美和谐与清澈晶莹为主要目标,他赞扬一位古代作家时说,那位作家只要能因此把辞藻修饰得更圆润些,即使庞贝②在法尔萨路斯战役获得胜利,他也满不在乎——这时库利埃的观点就和斯丹达尔的观点判若天壤了。作为文体家的斯丹达尔,既没有色彩感,也没有形式感。他既不能够也不愿意为眼睛写作;和思想比较起来,画面对他是毫无意义的;他从没有动过一丝一毫的念头,要按照夏多布里昂或雨果的方式写作。同样,他也很少诉诸听觉;诗意的散文是他所深恶痛绝的;他厌憎斯塔尔夫人的《柯丽娜》的风格,嘲笑乔治·桑小说的风格。正因为他轻视诗才洋溢,他才在致巴尔扎克的信中写出他的那句名言:"我写《修道院》的时候,习惯于每天早晨读两三页《民法》,帮助自己掌握恰当的语调,显得完全自然;我不希望用矫揉造作的手段去迷惑读者的心灵。"几乎没有一个作家对艺术性表示出比他更大或更不合理的轻视了。尽管如此,斯丹达尔还是具有艺术品质的。他的作品虽说结构糟糕——素描可以说拙劣不堪——其中许多细节却是以巨匠的手笔描绘出来的。他的风格虽说没有一点音乐感(对于这样一位意大利音乐崇拜者说来,真是奇怪极了),而在他的篇幅里却充满了令人难忘的句子。就写一整页而论,他不是一个艺术大师,但他所用的一个字或一个描绘性的辞藻,却带有天才的痕迹。在这方面,他和乔治·桑截然不同。乔治·桑的一页总是比她的一字一句要优越得多,而斯丹达尔的一字一句却远胜于他的一页。他真心诚意赞美巴尔扎克,而对他的风格却厌恶透顶。在《一个旅人的回忆》中,他抒发己见说,巴尔扎

---

① 商弗尔(Nicolas Chamfort, 1741—1794):法国作家,文章风格以简洁机智著称。

② 庞贝(Gnaeus Pompeius Magnus Pompey,公元前106—48):罗马军人和政治家,公元前54年战败于法尔萨路斯。

克起初还是用通情达理的语言写小说，后来却用诸如"雪花落在我的心里呀！"之类的油头粉面的浪漫主义风格把他的小说打扮得花枝招展。斯丹达尔自己风格方面的优点和缺点，是他的富于哲理的突然间断的思想方式的必然产物。他的风格往往浮想联翩，也没有堆砌辞藻的毛病，可是显得潦草而急促。痛恨空空洞洞和模模糊糊，是它的突出的真正伟大的优点。像他的作品那样充满经过充分消化的材料的作品，是罕见的。

斯丹达尔时常说，只有迂夫子和教士才谈论死亡；他并不害怕死亡，但他把死亡看成一种悲哀而丑恶的东西，我们还是尽量少谈为妙。1842 年，正如他原来所希望的那样，他突然逝世了，那时他的名字几乎不为世人所知。参加他的葬仪的只有三个人，谁也没有讲过一句话。报上发表的关于他的通告，虽说出于好意，只能证明那些最欣赏他的人对他理解得多么肤浅。然而，从此以后，他的声誉日渐增高。最初，他被认为独出心裁，但古怪得多少有点矫揉造作；稍后一个时期，当他伟大的才华被公认之后，他仍然被认为是一个与世隔绝的人物，一个自相矛盾的、没有出息的天才。至于我，我则不仅把他看作 1830 年代的主要代表之一，而且还是 19 世纪伟大文化运动中一个必不可少的环节；因为作为心理学家，他的后继者和接力人并非别人而是泰纳；而作为作家，他的后继者和弟子门生则是普罗斯佩·梅里美。[①]

选自勃兰兑斯：《19 世纪文学主流》
第五分册《法国的浪漫派》，李宗杰译
北京：人民文学出版社，1982 年

① 关于斯丹达尔最优秀的品评是：巴尔扎克论《巴马修道院》；泰纳论《红与黑》；梅里美在斯丹达尔《未发表的书简》（在《历史的画象》中略有增补）序言中的简介；柯龙勃的传记文章；圣伯甫在《月曜日闲谈》中的两篇文章；比西埃尔在 1843 年 1 月 15 日《两世界评论》中的文章；左拉在《自然主义派小说家》中的文章；保尔·布尔叶在 1882 年 8 月 15 日《新评论》中的文章。阿尔夫莱·德·布吉的《斯丹达尔》不过是剽窃别人，自以为是罢了。（原注）

巴尔扎克

[丹麦]勃兰兑斯

在巴尔扎克1833和1834年出版的作品中，有两部特别值得注意——精雕细刻的第一流故事《欧也妮·葛朗台》，和雄伟有力、命运攸关的《高老头》。巴尔扎克可以拿前一部作品和莫里哀(《悭吝人》)先后辉映；至于后一部作品，他和莎士比亚(《李尔王》)这样一位作家比起来也毫无逊色。

《欧也妮·葛朗台》并没有体现巴尔扎克的全部才华，虽然他长期以本书作者这个荣衔著称。这本书使人发生兴趣，是因为把外省生活及其美德和恶行作了细致而精确的描写；可以把它推荐作为家庭读物，因为女主人公是一位贞洁贤淑、心灵高尚的年轻姑娘；然而它的主要特征却在于，巴尔扎克的天才能够绝妙地把吝啬和贪婪(这些品质迄今为止只揭露了滑稽可笑的一面)写成惊心动魄的罪恶。他指出，一般风习视为可笑的弱点的积蓄金钱的本能，如何逐渐扼杀了每一种人类感情，并抬起它那美杜莎[①]的头，在悭吝人的四周作威作福；而在同时，他却把悭吝人本人塑造成为一个比较合乎人情的形象。对巴尔扎克说来，悭吝人不是那种一成不变的可笑的市侩，而是一个迷恋权力的偏执狂人，一个僵化了的热心人，一个诗人，他一见到他的黄金，由于欲望得到满足，还由于进一步的颠倒梦想而欣喜若狂。悭吝人也不过是个普通人，他比其他人更透彻地领悟到金钱代表着人类的一切权力和享乐这个真理而已。在表现这种人物方面，巴尔扎克显示了他的特殊天赋：用小小的手段，用别人所忽略或所蔑视的一切，产生强大有力的效果。从象征的观点来看，《欧也妮·葛朗台》的视野是并不狭窄的；然而同巴尔扎克素常具有特征的视野比较起来，它就很窄狭了。

在《高老头》中，视野扩大了。这里所探讨的，宛如一幅全景画卷舒

① 美杜莎：希腊神话中的蛇发女怪，被其目光触及者即化为石头。

展在我们眼前的,不是外省穷乡僻壤的一角,而是巴黎这座伟大的都市。像《驴皮记》中那些概括化和象征化的东西,这儿一点也没有;社会的每个阶级,每个阶级中的每个人物,都各自有其独具的风貌。我曾经谈到过《李尔王》,然而这两个冷心肠女儿和她们的父亲的故事,尽管充满深刻的意蕴和感情,只在外表的意义上是这本小说的主题。真正的主题是:那个比较起来尚未腐化的外省青年踏入巴黎社会,逐渐发现了这个社会的真正性质;他一发现就感到恐怖,不肯去做别人所做的事;他受到了诱惑,逐渐而又迅速地接受了他周围人们所过的生活给他的教育。巴尔扎克所写的其他作品,或者实际上其他任何现代小说家所写的任何作品,没有一篇比这一篇研究拉斯蒂涅性格发展的小说更深刻的了。他以惊人的技巧表明,除了在人们的言谈是出于虚伪或极度天真的场合,这个青年如何从四面八方碰到了同样的社会见解,受到了同样的规劝。他的亲戚和女保护人——迷人而高贵的鲍赛昂夫人,对他说:"你越没有心肝,越高升得快。只能把男男女女当做驿马,把它们骑得精疲力尽,到了站上丢下来。……倘使你有什么真情,必须藏起来,永远别给人家猜到,要不就完啦。……倘若你能使女人觉得你有才气,有能耐,男人就会相信,只消你自己不露马脚。……那时你会明白,社会不过是傻子跟骗子的集团。你别做傻子,也别作骗子。"逃亡的苦役犯伏脱冷对他说:"在这个人堆里,不像炮弹一样轰进去,就得像瘟疫一般钻进去。清白老实一无用处。在天才的威力之下,大家会屈服;先是恨他,毁谤他,因为他一口独吞,不肯分肥;可是他要坚持的话,大家便屈服了;总而言之,没法把你埋在土里的时候,就向你磕头。……你试着瞧吧,在巴黎走两三步路要不碰到这一类的鬼玩艺儿才怪。……所以正人君子是大众的公敌。你知道什么叫正人君子吗?在巴黎,正人君子是不声不响、不愿分赃的人。"

拉斯蒂涅是那个时期典型的法国青年。他有才华,但并未达到非凡的程度,而且除了由于年轻缺乏经验而产生的理想之外,也谈不上什么理想。他亲眼所见、亲身经历的一切,都给他留下了很深的印象,他于是良心逐渐泯灭,欲望日益增长,开始渴望追求财富的恩赐。当伏脱冷第一次向他提出这个陈旧的假设的问题:如果只要想做就能做到的话,他会不会杀死一个不知名的中国官吏而获得他所希望的百万财产呢?——那时他是多么愤慨地摒弃这个念头啊?可是在多么短的时间

以后,这位“官吏”就躺倒在地做垂死的挣扎了。起初,拉斯蒂涅像一切人在青年时代一样自言自语地说,决心不惜任何代价成为伟人和富豪,无异于决心对那些说谎、欺骗、卑躬屈节、阿谀奉承的人也同样说谎、欺骗、卑躬屈节、阿谀奉承。他立刻摆脱了这些念头,决心根本不去想它,只随着自己的内心的本能行事。有一个时期,他虽然还太年轻,不会精打细算,却又大到常常产生一些模糊的观念和朦胧的幻觉,这些观念和幻觉要用化学方法加以凝结的话,是不会留下非常纯净的沉淀的。他和时髦的贵妇人、高利奥的女儿——岱尔芬·特·纽沁根的暧昧关系,完成了他的教育。他一面对时髦生活大大小小的卑鄙行径了若指掌,如数家珍,一面又受着伏脱冷的冷讽热嘲、玩世不恭的影响。“再加上几分政治家的策略,你就能看到社会的本相了。只要玩几套清高的小戏法,一个高明的人能够满足他所有的欲望,台下的傻瓜连声喝采……今天你要瞧不起我也由你,以后你一定会喜欢我。你可以在我身上看到那些无底的深渊,广大无边的感情,傻子们管这叫做罪恶;可是你永远不会觉得我没有种,或者无情无义。”

拉斯蒂涅的眼睛张开了,他看见他的周围都是虚情假义,看见道德和法律只是一些烟幕,在这些烟幕后面,无耻的罪恶勾当肆无忌惮地畅行无阻。每一个地方,无论什么地方,都是虚假的体面,虚假的友谊,虚假的爱情,虚假的仁慈,虚假的神圣,虚假的婚姻!巴尔扎克用精彩的技艺抓住了那个年轻人一生中的那一刹那,并使之永垂不朽了——在那一刹那,如我已经说过的,他的心膨胀起来,变得异常沉重,他环顾左右,感到仿佛一道轻蔑的泉水在他的胸怀里汹涌起伏。“他在穿衣时的反省是最悲伤,也是最令人气馁的了。在他看来,社会像一片烂泥的海洋,人只要踏进一只脚,便立刻沉没到脖子了。他自言自语地说:‘在社会里,人光犯一些卑鄙的罪行。伏脱冷却更伟大一些’。”到最后,他把这座地狱全面衡量了一番,就舒舒服服地在这里面安身立命了,而且准备爬到社会的高峰,升到高官厚禄的位置,我们在以后的小说里再遇见他时,就看见他占据要津了。

在这部计划庞大的作品发展过程中,巴尔扎克全部富有特征的品质几乎都对他起了有利的作用。他那生气勃勃的明快笔锋,他那源源不绝的锐利的形容词,自然有助于描写那一伙坐在伏盖公寓餐桌边的杂七杂八、寒酸褴褛、打打闹闹、聪明得下流的人们的谈话。在这部作

品里,几乎没有什么高尚的人物,因而作者也就没有机会沉缅在索然寡味的哀婉情绪里;然而读者却有数不清的机会欣然看到巴尔扎克以准确无误的眼力和精密性解剖一个罪犯、一个卖弄风情的女人、一个百万富翁,一个妒忌的老处女的灵魂。作为这部小说的书名的、那个被人忽视、被人否认的年迈的父亲,绝不能说是一个写得完全成功的人物。高老头是一个牺牲者,而巴尔扎克对于牺牲者总是大发伤感之情的。他以极端的低级趣味,管这个老头儿叫做"父爱的基督",而且给这种父爱赋予了一种歇斯底里到近于色情的性格,几乎使我们作呕了。① 虽然如此,整个情节都是以这个被遗弃的老头儿为中心,他自己的女儿蹂躏着他的心,这个事实赋予这部作品一种令人满意的统一性和完整性。岱尔芬为什么不去看她命在垂危的父亲呢?因为她希望在社会的阶梯上更爬高一步,这时不得不利用渴望已久的请帖去参加鲍赛昂夫人舞会;——"整个巴黎"都挤挤嚷嚷地抢着参加舞会,仅仅由于残酷的好奇心去侦视一番女主人脸上痛苦的痕迹,这种痛苦是她的情人与别人订婚所造成的,这个消息到当天早晨才传到她的耳朵里——在这一段描写中,整个于维纳②式的社会讽刺被凝练、被压缩成仿佛一首讽喻短诗了。

我们看见,岱尔芬乘坐自己的马车去赴舞会,拉斯蒂涅陪在她的身边。这位青年心里十分明白,为了在舞会上出头露面,她会驾车辗过她父亲的尸体的,但他既不能放弃她,又没有勇气责备她,惹得她不高兴,便情不自禁地说了几句关于这位老人的惨状的话。眼泪涌到她眼里来了。"倘若我哭起来,样子会很难看的,"她想;于是,眼泪马上就干了。她说:"明天早晨我就去看父亲,好好照顾他,永远不离开他的枕边。"她说的是真心话。她还不是一个坏透了的女人,但她是社会矛盾的一幅活生生的图画。就出身说,她是属于下层阶级的;而就婚姻说,却属于上层阶级了。她很有钱,可是她婚姻的屈辱境况使她失去了控制财富的权力;她贪图享乐,心灵空虚,野心勃勃。巴尔扎克的创造力比不上

① "天哪!哭啦,她哭了吗?"——"头靠在我背心上,"欧也妮说。——"啊,把这件背心给我吧,"高老头说。(原注)

② 于维纳(Decimus,Junius Juvenal,60—130):又译为"朱文纳尔",罗马的讽刺作家兼诗人。

莎士比亚对朴素纯洁的珂岱丽亚的创造;他的意境不是高尚人物的意境,然而他所创造的里根和冈涅丽,却比这位伟大的英国人所创造的人物更合乎人情,更忠实于人生。

选自勃兰兑斯:《19世纪文学主流》
第5分册《法国的浪漫派》,李宗杰译
北京:人民文学出版社,1982年

《包法利夫人》中译本序

李健吾

一

1821年12月13日，居斯达夫·福楼拜(Gustave Flaubert)生于法国西北部卢昂的市立医院。他的父亲是市立医院外科主任兼院长。他的童年在浪漫主义风靡法国社会的时期度过，使他受到极深的影响。他一生致力于摈斥这种影响。他本来攻读法科，由于害了一种奇怪的脑系病，回到家里休养。这反而称了他的心愿，得以安心写作。他的父亲在1846年去世，他陪着母亲住到卢昂远郊克瓦塞。他在国内游历，又去中东一带游历，但是他不爱活动，一直在克瓦塞待到他1880年5月8日去世。父亲给他留下一些地产，他过着安适的生活，晚年外甥女的丈夫的船公司破产，为了挽救，他卖掉自己名下的地产，生活有些紧张。他严格要求自己，豪爽，正直，热诚，埋头写作，教育莫泊桑，忠于朋友，过独身生活，憎恨资产阶级的伪善作风。

1851年9月[①]，他开始写《包法利夫人》，直到1856年4月，才有定稿。原稿分卷不分章，直到付印前夕，为了便利读者起见，他才分章。所以上下章并不断气，分章也并不妨害一气呵成的感觉。脱稿之后，他送了一份稿本给他的朋友杜刚，预备在他和劳朗·皮沙主编的《巴黎杂志》上发表。经过三个月的搁置，他们决定从10月起，开始分期刊登，同时他们写信给初出茅庐的小说作者(福楼拜当时35岁)，要他把删削的全权交给杂志，因为他们认为极有删削的必要："你把你的小说埋在一堆写得好然而没有用的东西底下；人看不大清楚；需要解脱开来；这是一种容易的工作。"福楼拜没有写回信，仅仅在背面写了这么一个大

① 杜刚(Maxime Du Camp,1822—1894)和劳朗·皮沙(Laurent - Pichat,1823—1886)主编的《巴黎杂志》(*Revue de Paris*)，创办于1851年，1858年由政府勒令停刊。

字,译成中文就是:"荒谬绝伦!"[1]他最后得到同意,在小说正文底下,刊出他的抗议:"若干我不赞同的考虑,促使《巴黎杂志》在 12 月 1 日那一期加以删削;现在这一期,杂志方面又有了顾虑,以为应当再取消几节。为此,我宣布否认下文的责任。读者看到的仅是片段,不是整体。"这份经过宰割的发表本,他留作纪念,在末一页注道:"依照杜刚,必须取消全部婚礼;依照皮沙,必须删削或者至少大事节缩,从头到尾重写'农业展览会'! 杂志方面一般意见,'跛脚'未免太长,没有用。"

对帝国政府说来,《巴黎杂志》已经就是一个不太顺眼的刊物,现在刊物上又发表了一部连主编人也认为是很有问题,应当大加删节的小说,这部小说怎样要不得,也就可想而知了。拿破仑第三的官吏不等小说出书,就注意到了它的内容倾向。福楼拜很快就收到传票,罪名是败坏道德、诽谤宗教。公诉状要求法官减轻发行人和印刷者的处分,"至于主犯福楼拜,你们必须从严惩办!"

今天看来,官方控告《包法利夫人》的作者,实在不足为奇。统治者本身岌岌不安,处处小心提防,且不说它。我们只从小说方面来说,例如,我们提出这样一个问题:女主人公怎样走到服毒自杀的道路的? 随便一个读者(官方当然也不就那样嗅觉不灵!)都会看出:统治阶级和它的社会制度要在这里负重大责任。一个农村姑娘,在修道院受到贵族教育,一心向往贵族生活,养成游手好闲的习惯作风。她在渥毕萨尔的舞会上见到了贵族。作者这样冷峭地形容一群老、少贵人的肤色:"肤色是阔人肤色,白白的,其所以能这样白而又白,显然是饮食讲究,善于摄生的结果。"英国舰队在特拉发耳卡打败了法国舰队。可是这些法国贵族半夜用点心,就用"特拉发耳卡的布丁"! 点心名称有的是,作者何苦选择这种丢国家体面的点心名称? 福楼拜不主张作者在自己的小说里面表示意见,可是我们不得不说,选择本身就是一种意见。中卷第 8 章的农业展览会是一篇文字上的交响乐,作者在这里狠狠地挖苦了一顿资产阶级和它的上层人物。他对教会人物同样不客气。谁读了中卷第 7 章包法利夫人和布尔尼贤教士的谈话,也会为她感到啼笑皆非。这只是一些片段的例证。整个小说的内在倾向性是异常鲜明的。

---

① "荒谬绝伦"的原文是 Gigantesque。

福楼拜仰仗辩护律师塞纳[①]的声望和辞令，免却处分，但是祸兮福所倚，福兮祸所伏，《包法利夫人》的划时代的历史地位却因而更加确定下来。

二

但是《包法利夫人》的绝高造诣，却是作者自己给自己争到的。正如马克思的女儿爱琳娜·马克思·艾威林在她的英译本[②]的“导言”里讲起的：“完整无缺的《包法利夫人》出书以后，在文坛上产生了类似革命的效果。这种异常完美的风格——福楼拜像柯尔律治[③]一样，认为散文应当像诗一样有自己的节奏——还有这种观察与分析的奇异的力量、这种结合科学论文的现实性（最小的人物也是一个有血肉的、有嘘息的生命）：这一切在帝国当时是新颖的。”《包法利夫人》出现在时代迫切需要它的时机。圣·勃夫轻易不推许同代作家，读到《包法利夫人》，立刻明确它的历史意义道：“作品处处打着它出现的时间的戳记。……我相信看出一些新的文学的符志：科学、观察的精神、成熟、力量、一点点严酷。这似乎正是感染新一代领袖的特征。”[④]福楼拜去世，布吕季耶尔在作全面估价的时候，强调这种千载难逢的际遇，也说：“在法兰西小说史里，《包法利夫人》是一个日期。它点出某些东西结束和某些东西开始。”[⑤]

首先我们应当指出，在《包法利夫人》问世的时候，巴尔扎克去世已经六年多了。个个小说作者希望自己成为他的事业的继承人。但是读者望眼欲穿，发现他们中间没有一个能在这方面满足他们的热望。于是一个僻居乡间的无名作者，鄙视杜刚的社交生活，信奉波瓦洛那句写

---

① 塞纳（Sénard，1800—1885）在第二共和国时期是国民议会主席与内政部部长。他在第二帝国初期是巴黎律师公会会员。

② 爱琳娜·马克思·艾威林（Eleanor Marx Aveling，1856—1898）是马克思最小的女儿。她译的《包法利夫人》1886 年在伦敦出版，后来收入《万有文库丛书》。

③ 柯尔律治（Coleridge，1772—1834）是英国诗人。

④ 圣勃夫（Sainte－Beuve，1804—1869）的《包法利夫人》书评，收在《星期一漫谈》第 13 册内。“新一代领袖”只就小说方面而言。

⑤ 布吕季耶尔（Brunetière，1849—1906）是法国批评家，引文见《法兰西自然主义》第二节，收在《自然主义小说》内。

作的格言:"流畅的诗,艰苦地写"[①],同时接受布封的指导:"写好,就是同时想好、感受好、表达好"[②],同时斯宾诺莎的哲学,永远活在他的灵魂深处,成为他的世界观的基本部分——我们只要读到《圣安东的诱惑》末尾,就会从安东关于物质的颂词听出了自然界是自身原因的无神论者斯宾诺莎来。[③] 于是僻居乡间的福楼拜,出乎人人意料之外,以他的《包法利夫人》继续了《人间喜剧》的小说传统。继续在这里不止于是字面上的意义,而是就小说艺术说来,也包括着发展。巴尔扎克去世的时候,福楼拜29岁,正在土耳其旅行,写信给朋友,表示沉重的哀痛:"巴尔扎克死了,我为什么极其难过? 死了一个我们仰慕的人,我们总是伤心的。我们原想以后认识他,为他所爱。是的,他是一个了不起的人,曾经透彻了解他了。而他所熟悉的社会,也开始在瓦解。路易·腓力普一去,有些东西跟着一去而不复返。如今该唱唱别的歌了。"[④]他对巴尔扎克唯一的指责,就是不注意文字:"巴尔扎克要多伟大,如果他懂得写的话! 而他短的也只是这个。话说回来,一位艺术家不见得会写那样多,会有这种广阔。"[⑤]我们不妨指出,巴尔扎克在最好的时候,行文如有天助,只有比福楼拜更有声有色、更具有艺术的深度。一个明显的事实就是,福楼拜希望自己能像巴尔扎克那样发掘现实,忠于现实,而又在他的每一部小说里,能在艺术上达到应有的完美。《包法利夫人》作为小说的历史意义正在这里。左拉评论福楼拜,开门见山,肯定了这一点道:"《包法利夫人》一出现,就形成了整个一种文学进展。近代小说的公式,散乱在巴尔扎克的巨著中,似乎经过收缩,清清楚楚表达在一本四百页的书里。新的艺术法典写出来了。《包法利夫人》的清澈与完美,让这部小说变成同类的标准、确而无疑的典范。"[⑥]

现实主义小说作家重视观察,把这作为创作方法的一面,从巴尔扎

---

① 见福楼拜与高莱(Louise Colet)夫人书(1854年3月25日)。波瓦洛(Boileau)是法国17世纪的批评家。

② 见福楼拜与乔治·桑书(1876年3月9日)。布封(Buffon)是法国18世纪的自然学家与风格论者。

③ 福楼拜热爱斯宾诺莎(Spinoza),终生诵读,曾写信给乔治·桑说:"什么样的天才!"说他比康德与黑格尔伟大到三倍以上(1872年3月)。

④ 与布耶书(1850年11月14日)。

⑤ 与高莱夫人书(1852年12月17日)。

⑥ 引自《居斯塔夫·福楼拜》一文,收在《自然主义小说家》内。

克起,就肯定下来。精确的观察和科学的发展有关。1862 年,福楼拜读完《悲惨世界》,感到莫大的苦恼,尤其因为小说作者是他衷心尊崇的当代巨人,不过他依然指出雨果反科学的精神道:“观察在文学上是一种二等品质,不过当我们是巴尔扎克和狄更司的同代人的时候,就不许可这样错误地描绘社会。题材虽然很美,可是多需要心平气和、多需要科学胸襟!雨果老爹看不起科学也是真的,而且他也证明了。”[①]福楼拜求学的时候,和许多年轻人一样,在浪漫主义的风浪中打过滚,而他之所以能平安到达海岸,科学对他起了不小的作用。他认为小说是生活的科学形式[②]。而《包法利夫人》的出现和成就,在它的社会意义之外,也正说明科学进展,在小说方面,对观察现实和处理材料所起的影响。而郝麦这个完美的半调子科学家形象,作为历史人物,最先在《包法利夫人》里出现,也正说明科学在当时开始普遍发展这一事实。郝麦完全属于 19 世纪。郝麦是一个放在任何不朽的想象人物一旁而无愧色的典型。[③] 我们不打算在这方面多占读者的时间,但是作为时代精神,我们必须在指出继承巴尔扎克的现实主义小说传统的同时,也把这第二个主要意义交代一下。

而第三个主要意义,紧接着也必然就是,作为艺术实践,《包法利夫人》的造诣稳定了现实主义运动在当时文坛上的摇摆局势。现实主义在《包法利夫人》问世的时候不是一个什么好听的名词。[④] 法官宣判福楼拜无罪,就一连两次使用现实主义这个名词,认为属于它的范畴的作品,一定“不堪入目”,“否定美与善”。我们知道,浪漫主义运动打开形式主义的枷锁,给感情生活找到一个出口,然而很快就连首当其冲的战士,也觉得基地不够坚实。雨果提出文学必须有用。[⑤] 和他的人道主义精神背道而驰的,是早年帮他打定浪漫主义天下的戈蒂叶,主张为艺术而艺术。就在资产阶级艺术趋于分裂的时候,一个惊天动地的事实强迫艺术家予以注意:新兴的无产阶级,以浩大的声势,参加 1848 年的政

---

① 与皆奈特(Roger des Genettes)夫人书(1862 年 7 月)。

② 参见与马利古尔(René de Maricoust)书(1865 年 8 月)。

③ 福楼拜好友屠格涅夫,在他的《烟》(1867)的第 3 章里,也写了这样一个人物,名字是伏罗希洛夫,但是篇幅不多,印象不深。

④ 普通说一个人是现实主义者,就往往指他有功利思想。

⑤ 参看他的《莎士比亚》(1864)第 2 卷第 6 章《美为真理服务》。

变,作为基本队伍,推翻旧王室幼支奥尔良系的统治。工人们斗争来的共和国,不几个月,又在资产阶级的阴谋操纵之下变了质。资产阶级对无产阶级流血的酬谢就是六月的大屠杀。最后,卑鄙的资产阶级又把共和国送给拿破仑三世改成第二帝国。可是这并不妨害无产者的存在逐渐在艺术家的创造意识中取得明显的位置。包法利夫人的女儿,我们从小说结尾知道,就"为了谋生",被送进"一家纱厂"。作者没有宣扬无产阶级,但是处处表现了他对本阶级的憎恨。他歌颂的人物永远只是一辈子都在无声无息地劳动着的奴仆。形象世界扩展了,现实有了坚实的基地,这些人物开始成为艺术家有好感的对象。资产阶级品鉴家大起反感,把这种新倾向叫作"现实主义"。

现实主义作为运动,和福楼拜初不相干。它和另外一位来自内地的艺术家发生直接关系。他是一位画家,名字叫做古尔拜[①]。他在工人阶级此仆彼起的1849年画了三幅闻名遐迩的油画:《砸石子的》、《葬仪在奥尔囊》和《饭后在奥尔囊》。工人、农民和一般百姓在画里出现了。他们是活生生观察来的人物。资产阶级的展览会拒绝展览他的作品。正统思想的批评家骂他:"想作一个现实主义者,真实还算不了一回事:要紧的是丑!"。[②] 他拾起这个骂他的名词,充作战斗的旗帜,设了一个"现实主义画馆",展览他的不合资产阶级口味的作品。他的军师是小说家尚夫勒里[③]。后者从1855年以后,又把现实主义这个旗帜用在文学运动上。福楼拜僻居乡野,埋头写作,和运动毫无往来。然而在没有作品足能说明现实主义的正确内容的时候,《包法利夫人》的出现正好满足了这种要求。也正是这样,圣·勃夫才把它们拉在一起,认为"作品处处打着它出现的时间的戳记"。而我们今天简直忘掉了这段曲折的经历。

三

《包法利夫人》有一个副题是"外省风俗"。我们的确在这里看到大量关于风俗的描绘,真实的程度,只有绘画上现实主义大师古尔拜勾

---

① 古尔拜(Courbet,1819—1877)后来拥护巴黎公社,死在瑞士。

② 参看布维耶(E. Bouvier)的《现实主义战役》(*La Bataille réaliste*)一书第7章。

③ 尚夫勒里(Champfleury,1821—1889)是当时现实主义文学运动的领袖。

勒故乡的出色写照,可以相提并论。但是绘画上难以具体做到,只要作者有意,而文字上就可以组织进来的却是风俗因时而异的变化痕迹。这正是现实主义小说的一个主要特征,具体表现人物活动,从来不会遗忘时代与环境所起的重要影响。作家的希图不仅是写出支配情节的几个主要人物,而是连他们周围和背景的男、女、老、少,以至于可能结合的当代事件,都在不超越规定下来的典型环境之内,栩栩如生,一一供出来。《红与黑》的副题是"1830 年纪事"。巴尔扎克的成就,像他说的那样,是"完成一部描写 19 世纪法兰西的作品"。[①] 福楼拜的《情感教育》的局面远比《包法利夫人》的局面复杂、宏大,但是《包法利夫人》却也并不由于故事局限在一个乡村的狭小地面上,就忽略重大思潮的渗入。正相反,读这部关于一个医生太太自杀的艺术记录,我们的深刻印象完全和时代与环境分离不开。故事的完整和结构的严密,把传奇成分从小说里一干二净地洗刷出去。它的概括力和现实性跃然入目,就在作者最后严厉惩罚他的女主人公的时候,他时时刻刻写出了罪不在她一个人,而陷她于罪的,反倒置身局外。作者具体追溯成长的原因,十足说明他的用心。维护"世道人心"的所谓"正人君子"也不会看不出来的。福楼拜听说本区神甫从妇女手里抢掉他的小说,欣喜欲狂:"对我说来,这下子就十全十美了:政府攻击、报纸谩骂、教士仇恨!"[②] 而这一向待在象牙塔里不出来的隐士,居然在说:"就目前而言,任何写照是讽刺,历史是控诉。"[③]

小说的历史背景正好吻合波旁王室幼支的十八年统治。这也正是《人间喜剧》大部分现实小说的背景。包法利夫人本人的故事从上卷第 2 章开始,到下卷第 10 章结束,前后整整占了九年:1837 年 1 月 6 日起,到 1846 年 3 月止。一年用在求婚和订婚上,八年用在婚姻生活上,4 年半过着沉闷的妇道生活(1838 年 4 月到 1842 年 9 月),11 个月和罗道耳弗过着偷情生活(1842 年 10 月到 1843 年 9 月),随后养了几个月的病,最后又和赖昂·都普意过了将近两年的偷情生活(1844 年夏季到 1846 年 3 月)。如果按分卷来说,上卷从 1837 年 1 月 6 日到 1840 年 3

① 引自《人间喜剧》的"前言"。
② 与布耶书(1857 年 10 月 8 日)。
③ 与浦拉及耶(Pradier)夫人书(1857 年 2 月)。

月,正好三年多一点点;中卷占了四年;下卷从 1844 年夏季起,约莫两年[1]。准确的年月增加真实感觉,是季节变换、景物描写与心理交流的界碑。但是作用仅止于此,年月的框架并不反映时代和环境对人物的重大关系,也就不能说它完成了它的主要任务。

爱玛·卢欧是一个富裕的佃农的独养女儿。佃农在这里是“以官册为凭的土地持有者”,实际属于地主阶级。由于卢欧老爹并不离开土地,所以笼统说来,他是一个农民或者农民中间的头面人物,然而不是庄园贵人。旧贵族和大革命制造出来的这种“土地持有者”之间,还有着不小的距离。这拦不住这种特殊佃农(尽管生活日趋下降)企图改变阶级成分的野心。他们是在复辟时代。大革命前的贵族又回来过着耀武扬威的日子,成为他们心目中的人物,于是不能希望于自身的,他们希望于子女。修道院附设的寄宿学校是一个准备子女进入贵族生活的现成机会。巴尔扎克曾经说破这种爬向社会上层的方式道:“大革命前,有些贵族家庭,送女儿入修道院。许多人跟着学,心想里头有大贵人的小姐,女儿送去,就会学到她们的谈吐、仪态。”爱玛受的正是这种陶铸贵族思想、感情的不切实际的修道院教育。一个女红老姑娘、“大革命摧毁的一个世家的后裔”,常来修道院对女学生讲前一世纪的故事,低声唱一些情歌。这个必须在农村过一辈子的农家姑娘,没有任何希望进入贵族社会、甚至于连在城市住家的机会也没有,却一脑门子贵族思想、感情与习惯,在家里“一点点没有用处”,嫁给一个乡村医生,过着小资产阶级的不如娘家殷实的索居生涯。而这个乡村医生,“谈吐就像人行道一样平板,见解庸俗,如同来往行人一般,衣著寻常,激不起情绪,也激不起笑或者梦想。”

福楼拜随时在小说里点醒贵族教育对她的祸害。上卷第 6 章说起的修道院教育,对爱玛一生起着决定性的影响。而第 8 章又肯定了她走进贵族社会的可能性。侯爵的舞会是她实现愿望的开端(不料也竟是末一次!):“渥毕萨尔之行,在她的生活上,凿了一个洞眼,如同山上那些大裂缝,一阵狂风暴雨,只一夜工夫,就成了这般模样。她无可奈何,只得看开,不过她的漂亮衣著,甚至于她的缎鞋,——花地板滑溜的

---

[1] 参看包外(E. Bovet)的论文《福楼拜的现实主义》一文,对年月有详细分析,登在《法兰西文学史杂志》1911 年第一季度。

蜡磨黄了鞋底,她都虔心虔意放入五斗柜。她的心也像它们一样,和财富有过接触之后,添了一些磨蹭不掉的东西。”陪她跳舞的子爵成了她理想中可能再现的美男子。罗道耳弗勾引她的时候,她“不由想起在渥毕萨尔陪她跳回旋舞的子爵。”罗道耳弗之所以能勾引成功,老实说,子爵的憧憬在暗中帮了他相当的忙。她给情人写信,“见到的恍惚另是一个男子、一个她最热烈的回忆、最美好的读物和最殷切的愿望所形成的幻影。”福楼拜的笔墨是残酷的。他要子爵这个有诱惑性的幻影一直跟她跟到她死。她到鲁昂没有借到一文钱,眼看身败名裂的悬崖就在眼前,心身交疲,走过礼拜堂,“眼泪在面网底下直淌,头昏脑胀,眼看就要软瘫下来。一辆马车的车门正好开开,里头有人喊道:

“——当心!

“她收住脚步,让过一辆提耳玻里,当辕一匹黑马,一位貂皮绅士赶车。这人是谁?她认识他……马车向前驰去,转眼不见了。

“这人就是他,子爵!她转回身子;街空空的。她又难过,又伤心,靠住一堵墙,免得跌倒。”

她的头一个情人不是贵人,然而至少也有庄园贵族的身份。每况愈下,她的第二个情人是一个练习生。婚后她第一次跳舞,是在侯爵的庄园,而第二次、也是末一次,却在四旬斋狂欢节,和一个练习生、两个医学生和一个商店伙计在一起,妇女“十之九属于末流社会”。教育离她的实际生活十万八千里远!而更糟的是,修道院把她教育成了一个游手好闲、不事生产的闺秀。身体是农民的结实底子,里头来了一付歇斯底里的气质。婆婆老于世故,对儿子一语道破她的病根:“你知道你的女人需要什么?就是逼她操劳、手不闲着!只要她像多少别人一样,非自食其力不可,她就不会犯神经了。”

复辟社会又给爱玛带来第二个后天性格的根源。那就是1830年前后风靡人心的浪漫主义。浪漫主义在这里不是作为文学运动出现的。也不是作为要求个性解放出现的。而是我们谈起它来,经常忘记的一种属于反动性质的浪漫主义。它紧密配合天主教卷土重来的社会活动。宗教被虚伪的感情美化了,然而神秘色彩无时不在透露庸俗的、甚至于病毒的气息。福楼拜在这方面同样绝不吝惜他的鞭挞的笔墨。正如贵族心性的养成来自修道院的寄宿学校,这种不健康而又同样使人脱离实际的浪漫心性,也来自修道院的寄宿学校。“布道中间,往往

说起的比喻,类如未婚夫、丈夫、天上的情人和永久的婚姻,在灵魂深处,兜起意想不到的喜悦。"爱玛的稚弱心灵,整个浸沉在夏多布里昂的忧郁之海和"拉马丁的蜿蜒细流"。作者没有因为拉马丁还活着,人望高,就避而不用。她的最好的读物要算司各特的历史小说了,然而也只使她向往中世纪和它的女庄主与骑士的虚伪社会。她从田野来,浪漫主义的风景对她没有吸引力,然而她喜好感情的渲染,把满足感情看成生活里的真实东西。于是"热狂而又实际,爱教堂为了教堂的花卉,爱音乐为了歌的词句,爱文学为了文学的热情刺激,反抗信仰的神秘,好像院规同她的性情格格不入,她也越来越忿恨院规一样。"这就是修道院教育的悲剧,培养了她的贵族与浪漫缅想,实质上她却变成了宗教叛徒!

然而贵族与浪漫缅想,不是穷困所能担负得了的。金钱是资本主义社会的精神生活的物质基础。一个人可以为爱情而死,但是对于一般人(爱玛是其中的一个)说来,死在债台高筑上,却更合乎资本主义社会发展的规律。《包法利夫人》的故事发生在穷乡僻壤,但是正如"农业展览会"在永镇这个小地方出现一样,无孔不入的资本家代理人照样要在任何有利可图的角落活动。布尔尼贤教士给爱玛守尸,听见远远有狗叫唤,对一同守尸的药剂师道,"据说,它们闻得见死人气味。"商人勒乐的鼻子比狗灵多了,一见爱玛,就闻出了她心里的偷情气味。他的名字有"快乐"的涵意。他是资本主义社会里一个有前程的人。而幸福就建筑在逼死邻居的高利贷手段上。他在爱玛面前出现,总在无巧不巧,发现她有私情勾当可能之后。福楼拜写一次爱情生活,就掉转笔锋,写一次高利贷者的钻营行径。爱情和金钱看起来好像各自为政,但是一到两股力量扭成一股的时候,戏剧紧张了,爱玛迅速走到她的生命的终点。爱玛追求精神生活,末了总遇到肉体餍足:"爱玛又在通奸中间发现婚姻的平淡无奇了。"福楼拜打击这脱离实际的少妇,不就到此为止。他剥下来她的情人的绅士脸皮,让他们个个露出资产者见死不救的自私自利的吸血灵魂。庞大的债务把她逼到死路,可是使她不得不死的,九九归一,仍是由于爱情的幻灭。他们在本质上和奸刁的商人并无二致。"她不记得她落到这般地步的原因了,就是说:金钱问题。她感到痛苦的,只是她的爱情。"她想到自尽,也就服毒自尽了。

"什么人也不要怪罪……"爱玛的遗嘱这样说。

作者不给我们机会读全她的遗嘱。也许她接着要说:怪罪只好怪

罪她自己。也许她像她庸庸碌碌的丈夫一样,说一句达观的话:“错的是命。”不过作者不肯这样如实写出来,显然是要我们细想想真正使她自杀的原因。他找了一个瞎子抒情地、象征地唱着民歌给她送终。她其实只是一个瞎子。是谁害得她在人生的严肃的道路上双目失明的?这不是个别问题。在她之前,乔治·桑以革命者的毅力,冲出不合理的婚姻的轭制。妇女开始觉醒。然而不是每一个妇女都能这样远走高飞的。正相反,大多数妇女还没有足够的力量摆脱封建之网,而资本主义社会的经济关系,又像胶一样,把她们粘在上头。还不提修道院教育所给的毒害!这些错综复杂的落后的社会因素,在她盲目要求满足的时候,让她不折不扣,变成一个“正人君子”耻与为伍的“淫妇”。所以爱玛希望自己生一个男孩子,“她过去毫无作为,这种生一个男孩子的想法,就像预先弥补了似的。男人少说也是自由的;他可以尝遍热情,周游天下,克服困难,享受天涯海角的欢乐。可是一个女人,就不断受到阻挠。她没有生气,没有主见,身体脆弱不说,还要处处受到法律拘束。她的意志就像面网一样,一条细绳拴在帽子上头,随风飘荡。总有欲望引诱,却也总有礼防限制。”这样我们就知道,她丈夫只是一个偶然的现象(却那样沉重!)落在她的头上罢了。和他一道落在她的头上的,还有那些远不是她本人所能理解的社会因素。

然而作者具体入微地分析这些因素。爱玛受到资产阶级的谴责,可是作者从来没有放过谴责者本身的丑态与罪行。福楼拜憎恨本阶级是有名的。“农业展览会”是一幅绝妙的图画。爱玛死前哀求公证人和税吏,更锐利地暴露了资产阶级自私自利的本质。所以作者在塑造这个资本主义社会道德犯的典型形象的期间,说什么:“我的可怜的包法利夫人,不用说,就在如今,同时在法兰西二十个村落受罪、哭泣!”他反对作者在作品中表示意见。但是他的批判现实主义艺术形象,并不因而就少泄漏他对时代的看法。不然他也不会又说什么:“任何写照是讽刺,历史是控诉”了。一位思想比较开明的主教,说起《包法利夫人》来,就以见证人的口吻道:“对在外省听过忏悔的人说来,这是一部杰作。”这话说明它的真实性,也说明作者的概括力。

选自[法]福楼拜:《包法利夫人》,李健吾译
北京:人民文学出版社,1983 年

《梅里美中短篇小说集》序

柳鸣九

这个人肯定具有某种独特的才能和动人的魅力，他既不是以《红与黑》那样深刻的作品，也不是以《悲惨世界》那样广阔的画幅，更不是以《人间喜剧》那样宏伟的巨著，而在深受后代读者赞赏的19世纪法兰西文学中占有一席光荣的地位，他仅仅是，主要靠不到二十篇中短篇小说就赢得了如此难得的资格，站立在斯丹达尔、雨果、巴尔扎克这一不朽的行列里。他和他的作品构成了令人深思的文学现象，给后人提供了颇有意义的启示。

这个集子所介绍的就是他中短篇小说的精华，如果再加上少数未选入的几篇，那就是他中短篇小说的总和了，它们正是奠定了他崇高地位的主要文学财富，从这个意义上来说，这个集子，是“梅里美魅力”之展示。请看：

《马铁奥·法尔哥尼》，它以那么短的篇幅非常鲜明地描绘了19世纪文学中一个独特的个性，使人不能忘怀；《塔芒戈》，它以那样冷静的笔法达到那样大揭露的效果，足以引起人们极大的愤慨；《费德里哥》，是一篇讽刺之作，但它的构思是那么巧妙，闪烁着作者机智的才华；《夺堡记》只是一幅小小的素描，但它把战场的情景、气氛和人物的精神状态描写得那么真切，显示出作者高度的技巧；《伊勒的维纳斯像》的叙述是那么娓娓动听，其中的寓意又是那么若隐若现，具有某种空灵的情致；《阿尔赛娜·吉约》的故事是那么哀婉凄切，令人感动，但通篇的笔法却又那么凝冷，作者把自己的同情和憎恶藏在深深的远处，用那需要仔细体会捉摸的描述造成一种深沉的风格；至于他的杰作《卡门》，更是写出了一个在文学史上很富有特点的爱情悲剧故事，塑造出一个在世界文学人物画廊中极为鲜明突出的形象，成为了脍炙人口的名篇……

小说的动人魅力，当然不外来自作者的思想力量和艺术才能。梅里美并不是一个单纯的文体家、形式主义者，他的作品不只是美好的躯

壳,还有着丰富深刻的内容。

在梅里美的身上,结合着两个时代,即资产阶级向封建阶级进行斗争的时代与资产阶级完全战胜了封建阶级后在法国建立了稳固统治的时代,前者以 1830 年七月革命的胜利而告终,后者到 1870 年巴黎公社革命高潮时结束。梅里美生于 1803 年,他的童年和少年是在作为法国大革命最后阶段的拿破仑帝国时期度过的,当时能听见拿破仑与欧洲封建君主国鏖战的号角声。而且,他出生在一个典型的资产阶级知识分子的家庭,父亲是拿破仑的热烈崇拜者,母亲是 18 世纪启蒙思想家的信徒。这一切使他得以继承了资产阶级革命时期英雄主义的余绪,既决定了他在两种制度、两个阶级的斗争发生了历史性曲折、封建阶级又卷土重来的复辟时期里的战斗热情和锐气,也决定了他在资产阶级统治秩序已经完全建立、英雄主义已成为过去的时期里的苦闷和不满。他的中短篇小说,总的来说,就是他在这两个历史阶段两种不同的精神状态的产物。

梅里美走上文学创作的道路是在复辟时期的 20 年代,那时,正是政治思想领域里资产阶级自由主义思潮高涨、文学领域里以浪漫主义为旗帜向伪古典主义展开斗争、争取文学自由的时期。梅里美一开始就是浪漫派文人经常聚会的沙龙中的常客,置身于复辟王朝的反对派的营垒里。他以充沛的反封建的热情,作为浪漫主义文学运动的同路人,出现在 20 年代后期的文学舞台上,连续在 1828、1829 年发表了两部战斗性的作品:剧本《雅克团》与长篇小说《查理第九时代轶事》。前者通过法国中世纪一次农民大起义的故事,揭露了封建压迫和封建剥削的残酷,后者通过法国历史上著名的宗教大屠杀事件,控诉了封建统治阶级和反动教会的凶残。这两部作品以极大的尖锐性所进行的批判,从根本上否定了这个阶级继续在 19 世纪法兰西政治生活中存在的理由,直接增加了当时反复辟的思想斗争的声势。

正是与此同时,梅里美写作了他的第一批中短篇小说。可以理解,他在剧本和长篇中所表现的那种反封建的热情,也必然会贯穿在他的中短篇小说里。他最早的一篇《查理十一的幻觉》,通过神怪故事的情节把封建时代的宫廷生活、专制王权下的政治阴谋描写得十分阴森可怕,令人毛骨悚然。作者强烈的反封建意识,正是通过那充满幽灵和鲜血的封建时代的画面表露出来的。《费德里哥》表现了梅里美反宗教反教会的精神。他通过一个赌徒进天堂的故事,把宗教的教义以及天堂

地狱的观念恣意加以揶揄和嘲弄,抹去它们面上神圣的油彩,将它们表现得再滑稽可笑不过。这种大胆的讽刺显然是针对复辟时期封建阶级所掀起的那一股反动的教权主义思潮和当时极为猖獗的天主教会。短篇《方形堡垒的攻克》叙述了拿破仑的军队攻克俄国一个固守的堡垒的经过,描写出帝国时期法国士兵的英勇善战和乐观精神,表现出作者在丧权辱国的复辟王朝的统治下对拿破仑帝国的怀念。在《赌博》中,梅里美以欣赏的态度写出拿破仑时期一个青年军官的形象,他是一个颇有豪士之风的人物,偶然有过不诚实的行为就内疚得几乎自杀,最后在战斗中宁可战死也不投降敌人。梅里美在波旁王朝统治下所描写的这些正面人物所属的时代和社会阵营以及他们身上的特点,表现了梅里美对自己时代和社会的批判倾向,而且,也是复辟时期流行的"拿破仑崇拜"这一社会思潮的反映,这思潮明显带着反复辟王朝的性质。除了反封建的主题外,梅里美前期中短篇小说中还有对资本主义关系的批判。《塔芒戈》就是这方面的一篇杰作,这篇作品把黑奴贩子的罪恶活动及残酷、狡诈的手段作为小说揭露的主要内容,在不长的篇幅里,以巨大的艺术力量提出了 19 世纪资产阶级时代的一个重大的社会问题:殖民主义的罪恶活动与非洲黑人的悲惨处境。其批判的矛头直指整个资产阶级的文明,同时,锋芒也扫到了默许这种罪恶活动的复辟王朝政府当局的身上。至于他那出色的名篇《马铁奥 · 法尔哥尼》,则塑造了一个豪迈侠义的人物形象,在人欲横流的社会现实面前散发出一种乡土的纯朴气息。梅里美怀着明显的赞赏之情来描写这个人物,特别肯定了他那种以下层人民之间的"义"来对抗统治阶级的法律、对抗国家机器的精神和他为忠于这种"义"而不惜牺牲自己儿子的非凡的人格,体现了梅里美自己与统治阶级、上流社会大不相同的政治标准。这种具有某种"英雄主义"因素的人物与资本主义关系对立的主题,在他后期的中短篇小说里又有所发展。

1830 年七月革命以后,开始了梅里美的第二个时代,也是他创作的第二阶段。在七月革命以后的法国,1789 年以来资产阶级对封建阶级轰轰烈烈的斗争已经完全告终,银行家的稳固的统治,使得"整个资产阶级社会完全埋头于财富的创造与和平竞争,竟忘记了古罗马的幽灵

曾经守护过它的摇篮"[1],物质生产的确有了相当长足的发展,并没有"萧索",但英雄主义已经完全成为过去,资产阶级在精神上倒真是进入了一个"萧索时期"。反封建任务从历史的前台消失后,资本主义固有的矛盾就突出地显现出来,和18世纪启蒙思想家所预告的"理性的国家"比起来,新的资本主义社会只是"一幅令人极度失望的讽刺画"。在这样一个"萧索时期",像梅里美这样一个"由狮子的骨和血喂养大的",也就是说,从启蒙思想家那里、从大革命时期的历史里吸收精神营养的人,自然会感到苦闷和不满,尽管他在七月王朝时期是一个生活富裕的政府官员。于是,这苦闷和不满就成为了他后期中短篇小说的灵魂,尽管他用了不少伪装来对它进行掩饰,以至使人很不容易觉察。

这种不满表现在后期作品中,首先是对资产阶级社会人情风俗的否定性描写。较早的《古花瓶》就是一幅资产阶级上流社会享乐放纵、伤风败俗的风俗画,这里的男男女女生活空虚、极端无聊,在糜烂的污泥中自得其乐,而感情比较认真的人物倒是中伤、诬蔑、嬉笑取乐的对象。在这样恶浊的社会环境里,真正的爱情似乎像古董一样不时髦了,它必然遭到悲惨的结局。如果说在《古花瓶》中还有例外的感情真挚的情侣的话,那么,在《双重的误会》里,那个美丽端庄而渴望爱情的女主人公,就根本遇不到有丝毫纯洁爱情的对象了。幻想在自己阶级的婚姻中,幻想在这个阶级的上流社会里遇到这样的对象,岂非天真?这是一个对自己的鄙俗卑污的环境缺乏现实感的悲剧,这个女主人公先是被粗暴的夫权所玷污,后又遭到轻薄子弟的追逐,最后成为了资产阶级社交场合中时髦人物逢场作戏的牺牲品,她那种仅仅渴求真诚的柔情,就像是一枝柔弱的白色花朵,在那个鄙俗不堪、充满狰狞情欲的环境里,一再被伤害践踏,这样一篇作品,不正是对虚伪的资产阶级婚姻、丑恶的资产阶级上流社会本质的深刻揭露?《炼狱的灵魂》写的似乎是过去时代的异国故事,而且滑稽不经,其实文中仍有对现实的讽喻,它是资产阶级社会中的寻欢作乐、腐败社会风气的写照,人们可以从穿着西班牙服装的唐璜那种无法无天、厚颜无耻、不择手段、纵情佚乐的行径里,看出巴黎资产阶级纨绔子弟的身影。更有意思的是,小说还巧妙地

① 马克思:《路易·波拿巴特的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第604页。

讽刺了这种新式的恶棍在饱尝了尘世的享乐生活之后,又把脸朝向天国,在自己身上洒下了几滴圣水,洗涤了全身的罪恶,由魔鬼一变而成了圣徒。在这一点上,《阿尔赛娜·吉约》颇有异曲同工之妙,她对资产阶级信女的真实嘴脸作了深刻的揭露,原来在那对穷人、对不幸者的一连串感人的慈善行为之下,深藏着一付自私自利、冷酷无情甚至专横毒辣的心肠,在梅里美的笔下,和这位身份高贵、虔诚笃信、乐善好施、光艳夺目的资产阶级太太相比,那个瘦弱、残废、卑贱、沦落为妓而又缺少宗教感情的少女,倒要善良得多,高尚得多,即使是那个不务正业的资产阶级花花公子,也比她稍有几分人性,而且,这篇作品还反映了下层人民悲惨不幸的生活,其中蕴含着梅里美对卑贱者、不幸者深切的同情。

应该承认,在对资本主义社会的揭露和批判方面,梅里美既远不及巴尔扎克那样全面深刻,触及了现代社会生活中各个重大的方面,也不像雨果那样表现了强烈的对社会不平的愤慨,充满了民主主义的激情。不过,他作为一个杰出的作家,对资本主义社会也有自己独特的认识,他所进行的批判也有其独特的角度,他占有其他人所没有进入的领域:那就是把对资本主义关系的不满表现于对某种纯朴、粗犷、强烈、勇敢的个性的追求,通过赞赏那些多少带有原始气息的人物,曲折地表现了自己对鄙俗、灰暗的资本主义现实的否定。在早期的短篇《马铁奥·法尔哥尼》中,他已经就表现了这种特点;在1830年所写的三篇关于西班牙的报道中,他又力图从这个国家风土民俗中发掘某些较少被资本主义文明沾染的东西,如豪爽热情的性格、粗犷勇敢的风尚、注重信义的观念、恩怨分明和不计功利的习气等等,把它们当作正常的符合人情的东西,以欣赏的态度来加以描写;在1840年发表的《高龙巴》中,他又描写了一个没有完全开化、带有几分野性的村姑,表现出她那种只按自然的本性和强烈的感情行事、不在乎上流社会的"体统"和是非标准、目无统治阶级的"权威"的精神力量,让她高出于那些深受资产阶级文明熏陶的人物,生气勃勃,推波助澜地在生活中导演了一出惊心动魄的戏剧;而在著名的小说《卡门》中,梅里美更达到他这方面的最高成就,塑造出举世闻名的人物形象卡门。这是一个阶级社会中的"化外之民",身上具有某些邪恶的特点,但梅里美把她表现为一朵"恶之花",赋予她某些闪闪发光的东西:自觉地站在上流社会的对立面,对统治阶级的规范表示公开的轻蔑,并以触犯它为乐事。她是资产阶级社会的叛逆者,

以“恶”的方式来进行反抗;她又是一个独立不羁性格的典型,不愿忍受社会的任何束缚,她最珍视的是个性的自由,即使是在死亡威胁面前,她也不肯放弃,于是,以整个生命为代价来忠于自己,就成了卡门这个人物最突出的,也是最吸引人的标志。梅里美把这个自由的粗犷的吉普赛人的典型和虚伪、苍白的文明社会对照起来,把她的非法活动,骇世惊俗的生活态度与资产阶级的道德法律对立起来,让她以勇敢的忠于自己的死超越于她那个社会之上,让这个“恶的精灵”在那个社会的凡夫俗子面前闪闪发光,正表现了梅里美对资产阶级文明的否定。

从马铁奥·法尔哥尼到卡门,这是梅里美全部艺术形象的中心系列。这种类型的人物形象系列,在19世纪文学中完全是梅里美所独创,梅里美所特有,它是梅里美的创造性的标志,也是他的作品在思想内容上具有吸引人的东西的重要的原因。

在艺术上,梅里美以其精致的创造和娴熟的技巧见长。是什么因素使他成为了19世纪文学中一位最精细,最具有雅趣的艺术家呢?梅里美生活一开始就是由艺术陪伴着。他出身于艺术家的家庭,父亲是一个颇有才能的画家,还写过论油画的专著,母亲是18世纪童话作家波蒙夫人的孙女,也擅长于绘画,在这充满了艺术气氛的家庭环境里,他从小就培养了艺术的才能和精致的鉴赏力。青年时期,他在成为一个作家之前,已经成为了一个精通多种外语,具有广博的历史文化知识的学者,1830年以后,他又长期担任历史文物方面的政府官员,有机会接触丰富的古代文化。这一切使他成为了19世纪法国作家中具备最精湛的艺术修养的一个。他在文学创作中表现了他那种基于高度文化水平的纯正而雅致的趣味,他精雕细琢,刻意求工,其作品就像是精巧透剔的水晶石雕刻品,既避免了巴尔扎克作品中某些艺术上的粗疏,也没有雨果那种枝叶蔓延和繁复的缺点。在艺术的精致程度上,他无疑超过了他同时代的这两位巨人,虽然他在一些更主要的方面远不如他们伟大,但如果他不是在某一方面,哪怕是较次要的方面赢得胜利的一分,那么他又怎能置身于他们的行列呢?

梅里美的动人的艺术魅力更大的程度上不是来自他的写作技巧,而是来自他独特的艺术风格。他对所描写的人物和现实生活并非没有感情,但他总有意地保持一定的距离,甚至某种超脱,既不表露热情的赞美,也不发泄强烈的憎恶;对正面人物的描写略带揶揄,对不合理事

物的虚构并不是通过不可抑制的义忿,倒是含着讽刺的微笑,叙述某一惊心动魄的事件或某个少见的悲剧时,又总是用一种平静的态度,这就使得他的作品具有一种幽默调侃的基调,它毫不强加于人地诉诸读者的感情,收到平易近人的效果。他对现实生活的描绘力求精确,很少有作者自己明显的主观色彩,给人以客观的现实生活本身的印象。这是梅里美的现实主义精神的体现。但同时,梅里美作为现实主义者,却又喜欢强悍的不平凡的性格,喜爱选用震撼人心的事件,虽然这些是通过对事件过程和生活场景的现实主义的描写表现出来的,但不可避免地透露着鲜明的浪漫主义的色泽。梅里美的作品具有高度精炼的优点,在不长的篇幅中浓缩着丰富的生活内容和复杂的矛盾。他善于抓住事件的关键和主要方面,紧凑地展开,简繁得当,结构严谨。他也善于抓住人物的最带表征性的言行来突出其性格。他是一个高明的故事讲述者,明快流畅是他的叙述特点。他还是一个善于设置众多艺术层次的作者,总是用一些描述来挑起读者的兴趣和思考,随着情节的进展和深化最后才揭示作品的真谛,在构思上显示了聪慧,在情趣上耐人寻味。

文学作家不是哲学家,理论家,他的力量不在于对现实有某种全面系统的理论认识,而在于能绘制出只为自己所特有的涵义深刻的现实生活的图景。一个杰出的作家当然应该有先进的思想,广阔的社会视野,但在某种意义上,比许同样重要的是,必须要有自己对生活的独特的体会,要善于从自己独特的角度去观察生活,得出别人所没有得出的深刻感受,而又把这种感受贯注在自己所摭取的某种独特的生活片断中,用独特的艺术风格来加以表现。只要他具有一定的进步思想,他在这种独创性方面所达到的成就将在一定程度上弥补他在反映现实上和思想高度上的不足。梅里美就是这样的一个作家,他正是以这种独特的艺术风格而得到后代读者长久的纪念。这,也许是梅里美所提供给我们的启发。

的确,梅里美的世界观有着资产阶级的局限性,他的社会视野不广,思想境界也不够高,对资本主义现实的批判比较微温,因而在 19 世纪文学中称不上伟大。特别是 1850 年路易·波那巴特发动政变当上皇帝以后,梅里美由于皇后在少女时代曾是他的学生而与拿破仑第三的宫廷发生了关系,成为了一个清客,在喜庆游乐,仪典宴会中浪费了

他的才华,最后“江淹才尽”。如果梅里美的思想境界更高一些,作为作家的作会责任感更明确、更强烈一些,以他的艺术才能,他本来是可以取得更大的文学成就的。这,也许是梅里美所提供给我们的教训。

选自《读书》,1980 年第 6 期

波德莱尔的应和论及其他

郭宏安

波德莱尔是一位创作伊始就具备了一套明确完整的理论的作家,《恶之花》仿佛一枚琢磨得玲珑剔透的钻石一样,在众多的平面上反映出他的诗歌理论的不同侧面。他并未写出系统的理论著作,他的思想和观点散见于大量的画评,书评、函札和诗篇之中。他的深刻、敏锐、准确和渊博,使他成为法国19世纪最重要的批评家之一。有的学者甚至认为,波德莱尔就是法国"19世纪最大的批评家"[①]或者"19世纪最大的艺术批评家"[②]。

诗可以议论。这是诗中的一格,几乎对任何大诗人来说都是不陌生的。波德莱尔的特点是寓深奥的理论于生动鲜明的形象之中,读来毫无嚼蜡之感。

诗人波德莱尔是个美学家。他的诗歌理论,其实就是他的美学理论,因为他认为:"现代诗歌同时兼有绘画、音乐、雕塑、装饰艺术、嘲世哲学和分析精神的特点;不管它修饰得多么得体、多么巧妙,它总是明显地带有取之于各种不同的艺术的微妙之处。"[③]所以,《恶之花》中反映出来的创作方法和创作思想与他在其他地方作的理论阐述是水乳交融,浑然一体的。像许多大作家一样,他也是一个不能以一个派别加以范围的作家,他的思想是复杂的,又蕴藏着创新的源泉,有真知,也有谬见。

"什么叫诗?什么是诗的目的?就是把善同美区别开来,发掘恶中

---

① A·亚当(Antoine Adam)著《法国文学史》(*Littérature française*)第2卷,第156页。

② 亨利·勒迈特(Henri Lemaitre)著《波德莱尔以来的诗歌》(*La poésie depuis Baudelaire*),第22页。

③ 《论岱奥多尔·德·邦维尔》(*Thétodore de Banville*),《波德莱尔全集》第2卷,第167页。

之美,让节奏和韵脚符合人对单调、匀称、惊奇等永恒的需要;让风格适应主题;灵感的虚荣和危险,等等。"这是波德莱尔为《恶之花》草拟的序言[①]中的话,可以视为他的美学原则。

一切文艺创作活动的根本出发点是文艺对现实世界(人的主观世界也是一种现实世界)的关系以及作家对这种关系的感受和认识。波德莱尔认为"世界是一个复杂的、不可分割的整体"[②],"我们的世界只是一本象形文字的字典"[③]。表现周围世界的真实是小说的目的,而不是诗的目的。"诗最伟大、最高贵的目的"是美[④],诗要表现的是"纯粹的愿望,动人的忧郁和高贵的绝望"[⑤]。诗人要深入渊底,"地狱天堂又有何妨,到未知世界的底层发现新奇"[⑥],要"翱翔在人世之上,轻易地了解那花儿和无语的万物的语言"[⑦]与小说所表现的真实相比,"诗表现的是更为真实的东西,即只在另一个世界是真实的东西"。波德莱尔并不否认"我们的世界"的真实性,但是他认为在"我们的世界"的后面存在着"另一个世界",那是更为真实的东西,是上帝根据自己和天堂的形象创造和规定的,而诗人之所以为诗人,乃是因为他独具只眼,能够读懂这部"象形文字的字典",他说:

> 真正的艺术家,真正的诗人,只应该根据他所看到的、他所感到的来描绘。他应该确实地忠于他的本性。他应该像逃避死亡一样地避免借用他人的眼睛和感情,不管那个人多么伟大,否则,他给我们的作品,相对于他来说,就是谎言,而非真实。[⑧]

所谓真实,乃是世界的整体性和世界的相似性(l' unité du monde, l' analgie du monde),其表现是自然中的万物之间,自然与人之间,人的

---

① 见《全集》第1卷,第182页。
② 《瓦格纳和〈汤豪森〉在巴黎》,《全集》第2卷,第784页。
③ 《既然有现实主义》,(*Puisque réalisme il ya*)《全集》第2卷,第59页。
④ 《再论艾德加·爱伦·坡》(*Notes nouvelles sur Edgar Poe*),《全集》第2卷,第329页。
⑤ 同上书,第334页。
⑥ 见波德莱尔:《恶之花》,《远行》。
⑦ 见《恶之花》,《高翔远举》。
⑧ 《1859年画展》,《全集》第2卷,第620页。

各种感官之间,各种艺术形式之间,相互有着隐秘的、内在的、应和的关系,而这种关系是发生在一个统一体中的。波德莱尔在著名的十四行诗《应和》中,集中地形象地表现这种理论:

应　和

自然是座庙宇,那里活的柱子,
有时说出了模模糊糊的话音,
人从那走过,穿越象征的森林,
森林用熟识的眼光将他注视。
如同悠长的回声遥遥地汇合
在一个混沌而深邃的整体中
广大浩漫好像黑夜连着光明——
芳香、颜色和声音在互相应和。
有的芳香新鲜若儿童的肌肤,
柔和如双簧管,青翠如绿草场,
——别的则沉腐、浓郁,涵盖了万物,
像无极无限的东西四散飞扬,
如同龙涎香、麝香、安息香、乳香
那样歌唱心灵与感官的热狂。

这首诗被称为"象征派的宪章"[①],内容非常丰富,非常深刻。它首先以一种近乎神秘的笔调描绘了人同自然的关系。自然界中的万事万物都是彼此联系的,以种种方式显示着各自的存在,它们互为象征,组成了一座象征的森林,并向人发出信息,然而,这种信息是模模糊糊的,不可解的,唯有诗人才能够心领神会,而且,人与自然的这种交流,纵然有熟识的目光作为媒介,却并不是随时随地可以发生的,只是"有时"而已,根据波德莱尔的观点,只有诗人才可能有机会勘破这种隐秘的感应和契合,深入到黑暗而深邃的统一体中,从而达到"物我一致"[②]的境

① 见罗贝尔-博努瓦·舍里克斯(Robert-Bénoit Chérix)著《恶之花诠释》(*Commentaire des Fleurs du Mal*)第31页。

② 《哲学的艺术》(*L'Art philosophique*),《全集》第2卷,第599页。

界。其次，这首诗揭示了人的各种感官之间的相互应和的关系，声音可以使人看到颜色，颜色可以使人闻到芳香，芳香可以使人听到声音，声音、颜色、芳香都可以互相沟通，也就是说，声音可以诉诸听觉，颜色可以诉诸视觉，芳香可以诉诸嗅觉，而这一切又都是在世界这个统一体中进行的。值得注意的是，波德莱尔特别强调了嗅觉的作用，以芳香为中心勾画了一种应和的图画。各种感官的作用彼此沟通，是一种心理和生理的现象，在我国古典诗文中也并不鲜见，但那往往是作为一种修辞的手段来使用的，波德莱尔则不然，他将其作为全部诗歌创作的理论基础，并由此而认为各种艺术之间、精神与物质之间也存在着这种应和的关系。应和的理论并非波德莱尔首创，瑞士学者罗贝尔－博努瓦·舍里克斯认为，这种理论古已有之，上溯可至古希腊的柏拉图和普洛丁，中世纪的神学家，近世则在浪漫派的作家拉马丁、雨果、巴尔扎克诸人的创作中留下踪迹[①]。我们从波德莱尔自己的言论中，可以看出，他是融会了18世纪瑞典哲学家斯威登堡的神秘主义、18世纪德国作家霍夫曼的“应和论”、19世纪法国空想社会主义者傅利叶的“相似论”，将其写入一首精美的十四行诗中，用创作实践具体地、形象地发展了这一理论，从而开始了一种新的创作方法，直接为后来象征派提供了理论和创作依据，《应和》这首诗也成了他们的灵感的最初源泉。

根据这种理论，诗人的地位和使命也就大大地改变了。在浪漫派那里，诗人担负着引导人类走向进步的精神导师的使命，而在波德莱尔看来，诗人虽然仍具有崇高的地位，却不再负有引导人类走向进步的职责，而是化腐朽为神奇，“你给我污泥，我把它变成黄金”[②]“发掘恶中之美”，将隐藏在感官世界后面的，事物内部的应和关系揭示给世人，因为这种关系，非诗的眼睛是看不见的。他说：“一切都是象形的，而我们知道，象征只是相对的隐晦，即对我们心灵的纯洁、善良的愿望和天生的洞察力来说是隐晦的。那么，诗人如果不是一个翻译者、辨认者，又是什么呢?”[③]面对世界这本象形文字的字典，诗人自然不能用再现的方

---

① 参阅《〈恶之花〉诠释》中关于《应和》一诗的诠释，第32—36页。

② 《为〈恶之花〉1861年版草拟的尾声》(*Projets d' un épilogue pour l' édition de 1861*)，《全集》第1卷，第192页。

③ 《论维克多·雨果》(*Victor Hugo*)，《全集》第2卷，第132—133页。

法,而只能求助于暗示,"一种富于启发的巫术"①。所以,诗不能满足于状物写景,摹仿自然,而应该深入到事物的内部,透过五光十色的表面现象,表现其各方面的联系,简言之,诗不应描绘,而应表现,表现的当然也不再是一片风景、一件事物、一种感情,而是诗人在某一形象面前所进行的以直觉为出发点的思索和联想。

波德莱尔的应和论的哲学基础是唯心主义的神秘主义,导致了诗的超脱和晦涩;然而,由于这种理论具有一定的现实的根据,特别是它强调了诗人的想象力和洞察力,又使诗摆脱了单纯的、表面的现象描绘和肤浅的、暂时的感情抒发,从而开拓了诗的领域,加深了诗的表现力。我们读波德莱尔的《恶之花》只觉得它深刻,而并不感到它晦涩。应和论的发展和实践,是波德莱尔对法国诗的巨大贡献,其结果不是某种新的表现手法,也不是某种新的修辞手段,而是一种新的创作方法。波德莱尔不是象征主义运动的创始人,但的确是名符其实的始作俑者。

诗是否具有某种实用的目的?是否具有某种社会的功用?这个自古以来就纠缠着诗人和理论家的头脑的问题,在浪漫主义运动的后期表现得更为尖锐。在这个问题上发生的疑问,表明了浪漫派诗人随着政治上的失望而在创作上逃避现实的倾向。波德莱尔在这个问题上的态度,典型地说明了这种变化。1851 年以前,他还对政治的变迁寄予了某种希望,在 1848 年革命中,曾以相当积极的态度在街垒上战斗,或办革命的报纸。这时,他对上述问题给予了相当肯定的回答。他认为,写诗不是为了诗人自己的乐趣,而是为了公众的乐趣。他在《1846 年画展》卷首的《告资产者》中公开申明:"这本书自然不是献给你们资产者的,因为任何一本书,如果不对拥有数量和智力的大多数人说话,都是一本愚蠢的书。"他表示赞同斯丹达尔的话:"绘画不过是组织起来的道德而已。"②他嘲笑"为艺术而艺术"是"幼稚的空想","由于排斥了道德,甚至经常排斥了激情,必然是毫无结果的"③,并且断言"艺术与道德功利是不可分割的"④。但是,1848 年革命失败之后特别是 1851 年

---

① 《论带奥菲尔·戈蒂耶》,《全集》第 2 卷,第 118 页。
② 《1846 年画展》,《全集》第 2 卷,第 419 页。
③ 《论彼埃尔·杜邦》,《全集》第 2 卷,第 26 页。
④ 同上书,第 27 页。

路易·波拿巴政变之后,波德莱尔放弃了本来就十分模糊的政治信念,脱离了那些具有共和思想的朋友们,受到了美国诗人埃德加·爱伦·坡的影响,对上述问题就给予了不同的回答,更偏重于形式的方面。他说,"诗除了自身外并无其他目的;它不可能有其他目的,除了纯粹为写诗的快乐而写的诗之外,没有任何诗是伟大、高贵、真正无愧于诗这名称的。"[①]"诗是自足的。诗是永恒的。从不需要求助于外界。"[②]他在1857年7月9日给母亲的信中说:"我一贯认为文学和艺术追求一种与道德无涉的目的,构思和风格的美于我足矣。"[③]他对"许多人以为诗的目的是什么教育,或是要加强信仰,或是完善道德,或是证明某种用途"[④]表示大不以为然,因为美与真与善不是一回事,"所谓真善美不可分离不过是现代哲学胡说的臆造而已"。[⑤] 因此,表现了美的艺术品本身就是道德的,它不必将道德、真、善等等作为自己追求的目的。这前后两种观点的不同,说明了政治态度的演变导致了文学观念的演变。

但是,我们不应该以一种绝对化的态度看待政治态度和文学观念之间的关系,也不应该夸大前者对后者的影响。即以波德莱尔而论,他的前后两种态度的对应仅仅是表面的,实际上,他在脱离政治之后,并未从根本上否定先前的观点。他否定的是资产阶级的以善为内容的说教,而肯定了以恶为内容的揭露和批判,这是在另一个意义上肯定了诗歌的社会功用。事实上,他也的确特别强调了发表于1857年的《恶之花》的道德上的意义,同时,他把更多的注意力放在诗的形式方面,他坚决认为,如果以思想比形式更重要为借口而忽略形式,"其结果就是诗的毁灭"[⑥]。他在发表于1857年的一篇文章中这样写道:

> 请听明白,我不是说诗不淳化风俗,其最终的结果不是将人提高到庸俗的利害之上;如果是这样的话,那显然是荒谬的。我是说如果诗人追求一种道德目的,他就减弱了诗的力量;说他的作品拙

---

① 《再论爱伦·坡》,《全集》第2卷,第329页。
② 《论奥古斯特·巴尔比埃》,《全集》第2卷,第142页。
③ 1857年7月9日,波德莱尔致母亲书,《通信集》第1卷。
④ 《再论爱伦·坡》,(全集》第2卷,第333页。
⑤ 《论岱奥菲尔·戈蒂耶》,《全集》第2卷,第111页。
⑥ 《论奥古斯特·巴尔比埃》,《全集》第2卷,第143页。

> 劣,亦不冒昧。诗不能等于科学和道德,否则诗就会衰退和死亡;它不以真实为对象,它只以自身为目的。[①]

这段话表明,波德莱尔不是反对诗所产生或具有的道德的作用和功利的效果,而是反对为了说教的目的而写诗,因此,他能够对自己的作品发表两种不同的看法,既是矛盾的,又是一致的。例如对《恶之花》他一方面可以说人们会从中引出"高度的道德"[②],另一方面又可以说"这本书本质上是无用的,绝对地无邪,写作它除了娱乐和锻炼我对于克服障碍的兴趣外别无其他目的"。[③] 波德莱尔所以反对说教,是因为他认为说教会破坏"诗的情绪"。他把诗的情绪的对立面叫作"显示的情绪",如科学和道德等,"显示的情绪是冷静的,平和的,无动于衷的,会弄掉诗神的宝石和花朵,因此,它是与诗的情绪对立的,"[④]由此可见,波德莱尔所强调的是诗所以为诗的特点,他的许多迹近唯美主义的观点多半是出于这种考虑。因此,波德莱尔有着形式主义的倾向,却不能被看作形式主义者,不能把他的观点等同于泰奥菲尔·戈蒂叶的"为艺术而艺术"的唯美派观点。他的许多强调艺术、强调形式、强调诗与其他表现方式的区别的言论,多半是出于匡正时弊的目的,因为他对他们把诗拿来当成说教的工具不满,他的"论泰奥菲尔·戈蒂叶"发表之后,引起许多人的责难,为此,他给维克多·雨果写了一封信[⑤]解释了他的意图:

> 我熟谙您的作品,您的那些序言表明,我越过了您关于道德与诗的联系所陈述的一般理论。但是,在这种人们以一种厌恶的感情远离艺术,人们被纯粹功利的观点弄得昏头昏脑的时候,我认为强调其对立面并无多大坏处。我可能说得过了一点,但我是为了获得足够的效果。

---

① 《再论爱伦·坡》,《全集》第2卷,第333页。
② 《给律师的提示》,《全集》第1卷,第193页。
③ 《序言草稿》(*Projets de Préfaces*),《全集》第1卷,第181页。
④ 《再论爱伦·坡》,《全集》第2卷,第333页。
⑤ 1859年9月23日,波德莱尔致雨果书。《通信集》第1卷。

波德莱尔是不大相信雨果的诗歌理论的，但是这封信所表达的矫枉时正的意思却是真诚的，既符合当时诗坛的实际，又有他的《恶之花》为证。

总之，在诗的目的这个问题上，波德莱尔是相当矛盾的，总的倾向是越来越强调形式，但他从来没有否定诗的思想内容，因此，针对当时浪漫派诗人喜欢说空话，唱高调的流弊，他的观点是有积极意义的，缺点是"说得过了一点"。他打破了当时流行的真善美不可分割的观念，虽然过分地强调了区别，而忽视甚至否定了它们之间的联系，也仍然不失为一种积极的贡献。

与诗的目的直接关联的问题，是诗的倾向性。波德莱尔反对诗人在作品中公开进行说教，主张由作品本身的逻辑表现出道德倾向，而且也相信这一点。福楼拜的《包法利夫人》出版后，有人指责作者没有在书中对不道德进行指控，波德莱尔为作者辩护说："真正的艺术品不需要指控。作品的逻辑足以表达道德的要求，得出结论是读者的事。"[①]这句话可以用来评论他自己的作品《恶之花》，他在诗中并没有公开谴责他所描绘的丑恶现象，而是通过他的厌恶情绪和对其反面的追求流露出自己的态度和立场。波德莱尔强调读者的主观能动性，强调读者要有"一种哲学和宗教指导阅读"，读者有权而且应该根据自己的思想和经验对作品进行判断，诗人的任务只是写出生活的真实，"或者按本来面目描绘罪恶"[②]。我们知道，"按本来面目描绘罪恶"，并非照相式的摹仿，而是"发掘恶中之美"，使人从中引出"高度的道德"，所以，诗人并不能不负责任地任意挥写，而波德莱尔本人是一贯鄙视那种专事刺激官能的淫秽文字的。[③] 他所反对的是诗人主观上为了道德的目的而写诗。他说："诗在本质上是哲学的，但是由于诗首先是宿命的，所以它之为哲学的，是应该不是故意而为的。"[④]这里，"哲学的"，意谓有教育意义的，有道德目标的。波德莱尔首先肯定，诗的社会作用是与生俱来的一种东西，进而指出，这种作用应该由诗本身表现出来，而不应该由

---

① 《论包法利夫人》，《全集》第 2 卷，第 82 页。

② 《既然有现实主义》，《全集》第 2 卷，第 42 页。

③ 1865 年 10 月 1 日，波德莱尔致布莱 - 马拉西书，《通信集》，第 2 卷。

④ 《论被释的普罗米修斯》(*Prométhee délivré*)，《全集》第 2 卷，第 9 页。

作家故意地说出来。波德莱尔的结论是:

> 艺术愈是想在哲学上清晰,就愈是倒退,倒退到幼稚的象形阶段;相反,艺术愈是远离教诲,就愈是朝着纯粹的、无私的美上升。[①]

应该说,这个结论是很深刻的,它划清了艺术与其他人类表达方式的界限,规定了艺术自身发展的道路和方向;但是,这个结论也有严重的错误,它只强调了区别而否定了联系,因而暴露出形式主义的倾向,后来的象征派诗歌的迷茫晦涩似乎可以从这里找到根源,而追求"纯粹的、无私的美"又必然会导致诗歌的脱离社会,脱离政治,脱离人的现实生活,走上所谓"纯诗"的道路。不过,就波德莱尔本人而言,"纯粹的、无私的美"是否存在,是大成问题的,所以他的诗,例如《恶之花》,虽是致力于"发掘恶中之美",却并没有脱离现实的毛病。

美的问题,是一个纠缠了波德莱尔一生的大问题。在他看来,诗的最高目的是表现美,诗人的最高使命是追求美。他说:"诗的本质只不过是,也仅仅是人类对一种最高的美的向往。"[②]那么,美究竟是什么呢?波德莱尔在许多地方谈到美,值得注意的是,他对美的独特的看法。他说:

> 我发现了美的定义,我的美的定义。那是某种热烈的、忧郁的东西,其中有些茫然,可供猜测的东西。……神秘,悔恨也是美的特点。[③]

> 不规则,就是说出乎意料,令人惊讶,令人奇怪,是美的特点和基本部分。[④]

他列举了11种造成美的精神,其中大部分都与忧郁、厌倦有关系。

---

① 《既然有现实主义》,《全集》第2卷,第42页。
② 见《恶之花》,《远行》。
③ 《断想》,《全集》第1卷,第657页。
④ 同上书,第656页。

他又说：

> 我不认为愉快不能与美相联系，但是我说愉快是美的最庸俗的饰物，而忧郁才可以说是它的最光辉的伴侣，以至于我几乎设想不出，(难道我的头脑是一面魔镜吗?)一种美不包含不幸的。根据——有些人则会说：执着于——这种思想，可以设想我难以不得出这样的理论：最完美的雄伟美是撒旦——弥尔顿的撒旦。[①]

众所周知，英国17世纪诗人弥尔顿笔下的撒旦是个反抗的英雄形象。由此可见，波德莱尔的美是一种不满和反抗的表现，打上了鲜明的时代的烙印。所谓“美是奇特的”，“美是令人惊讶的”[②]正是要让平庸的资产者惊讶，要骇世惊俗，要刺痛资产者的眼睛，波德莱尔的美，实际上是1830年革命和1848年革命之后，面对大资产阶级的秩序日益巩固加强，中、小资产阶级知识分子普遍感到幻灭而产生的苦闷、彷徨、悲观、愤怒和反抗等情绪的一种反映。因此，以难以排遣的忧郁为特征的浪漫主义就被他称为“美的最新近、最现实的表现”了[③]。

具体地说，波德莱尔认为美包含两个部分：绝对美和特殊美。他说：

> 如同任何可能的现象一样，任何美都包含某种永恒的东西和某种过渡的东西，即绝对的东西和特殊的东西。绝对的、永恒的美不存在，或者说它是各种美的普遍的、外表上经过抽象的精华。每一种美的特殊成分来自激情，而由于我们有我们特殊的激情，所以我们有我们的美。[④]

波德莱尔的这种观点是一贯的，时隔七年之后，他又写道：

> 形成美的一种成分是永恒的、不变的，其多少极难加以确定，

---

① 《断想》，《全集》第1卷，第657—658页。
② 《1859年画展》，《全集》第1卷，第578页。
③ 《1846年画展》，《全集》第2卷，第420页。
④ 同上书。

另一种成分是相对的、暂时的,可以说它是时代、风尚、道德、激情,或是其中一种,或是兼容并蓄。它像是神糕的有趣的、引人的、开胃的表皮,没有它,第一种成分将是不能消化的、不能品评的,不能为人性所接受和吸收。①

波德莱尔真正的兴趣在于特殊美,即随着时代风尚而变化的美,既包括着形式也包括着内容。这样,他就断然抛弃了那种认为只有古代古人的生活才是美的观念,而为现实生活充当艺术作品的内容进行了有力的鼓吹。"有多少种追求幸福的方式,就是多少种美"②,"每个民族都拥有自己的美和道德的表现"③,这就是他的结论。因此,现实的生活,巴黎的生活,对波德莱尔来说,洋溢着英雄气概,充满着美,而巴黎的生活主要的不是表面的、五光十色的豪华场面,而是底层的,充斥着罪犯和妓女的阴暗的迷宫,那里面盛开着恶之花。巴尔扎克笔下的人物:伏脱冷、拉斯蒂涅、皮罗多,是比《伊利亚特》中的英雄还要高大得多的人物。④ 波德莱尔有力地证明了,描写社会中丑陋事物的作品不仅可以是激动人心的,而且在艺术上可以是美的,也就是说,恶中之美是值得发掘的。他的美不表现为欢乐和愉快,而表现为忧郁、不幸和反抗,这正是植根于现实生活之中,涂上了鲜明的时代色彩。

一种深刻的悲观主义,使他认为通往美的道路是一条崎岖坎坷、难以到达目的地的道路。他说:"研究美是一场决斗,诗人恐怖地大叫一声,随后即被战胜"⑤作诗,对波德莱尔来说,从来也不是一种快乐,而永远是"一件最累人的营生"。⑥ 美在波德莱尔的面前有如一座大理石雕像,严厉、冰冷、神秘,

仿佛从最高傲的雕像那里,
我借来庄严的姿态,诗人们

---

① 《现代生活的画家》,《全集》第2卷,第685页。
② 《1846年画展》,《全集》第2卷,第420页。
③ 同上书,第419页。
④ 同上书,第496页。
⑤ 《艺术家的忏悔祈祷》,《全集》第1卷,第279页。
⑥ 1855年4月5日,波德莱尔致母亲书,《通信集》第1卷。

将在刻苦的钻研中消磨时日；

——美

然而，诗人喜欢"克服障碍"，他不灰心气馁，他仍然在追求。他靠什么呢？不是从天而降的灵感，而是"刻苦的钻研"，即艰苦的精神劳动。

灵感，是浪漫派诗人特别钟爱的东西，在波德莱尔的眼里，却有着截然不同的面貌。他认为，艰苦的精神劳动，日夜不息的锻炼，是灵感产生的基础。灵感不是神秘莫测的天外之物，而是"毅力，精神上的热情，一种使能力始终保持警觉、呼之即来的能力"。①他在当时人们普遍推重天才，强调灵感的风气中，毫不含糊地指出：新一代的文学家"由于绝对地相信天才和灵感，而不知道天才应该如同学艺的杂技演员一样，在向观众表演之前曾冒了一千次伤筋断骨的危险，不知道灵感说到底不过是每日练习的报酬而已"。②他告诫年轻的作家："要写得快，就要多想，散步时、洗澡时、吃饭时，甚至会情妇时，都要想着自己的主题。"③他自己写诗是字斟句酌，再三推敲，甚至不放过一个标点符号，他在《太阳》一诗中写道：

我要独自锻炼奇异的剑术，
在各个角落里寻觅偶然的韵律，
在字眼上踉跄，像在路上一样，
有时会碰到梦想已久的诗行。

这正是他关于灵感的观点的形象写照。因此，他嘲笑那些绝对相信灵感的作家"装作如醉如痴的模样，闭上眼睛想着杰作，对混乱状态怀着充分信心，等待着抛到天花板上的字落在地上成为诗"④。然而，波德莱尔并不否认灵感，恰恰相反，他还相当精确地描绘过灵感袭来时的

① 《一首诗的缘起》，《全集》第2卷，第343页。
② 《论〈可笑的殉道者〉》，《全集》第2卷，第183页。
③ 《给文学青年的忠告》，《全集》第2卷，第17页。
④ 《再论爱伦·坡》，《全集》第2卷，第335页。

情景,特别是他还有过这样奇特的感受:"灵感总是招之即来,却不总是挥之即去。"[①]这正道出了诗人在灵感的裹挟下欲罢不能的情形。总之,在灵感与艰苦的劳动之间,波德莱尔明显地更推崇后者,这既是他个人的经验之谈,也是他关于美的观念的必然结论。

艰苦的精神劳动不仅有助于灵感的产生,而且还有助于想象力的发挥。波德莱尔基于对世界的统一性和相似性的认识,特别重视想象力的作用,因为想象力是应和现象的引路人和催化剂。"人对于颜色、轮廓、声音、香味会有精神上的感觉,就是因为受了想象力的指示。"波德莱尔把想象力奉为人的"一切功能中的皇后","她理应主宰世界"[②]。不仅艺术家不能没有想象力,就是一个军事统帅,一个外交家,一个学者,也不能没有想象力。那么,想象力究竟是什么呢?波德莱尔说:

> 它是分析,它是综合,但是有些人在分析上得心应手,具有足够的能力进行归纳,却缺乏想象力。……它是感受力,但是有些人感受很灵敏,或许过度灵敏,却没有想象力。……它在世界之初创造了比喻和隐喻。它分解了这种创造,然后用积累和整理的材料,按照人只有在自己灵魂深处才能找到的规律,创造一个新世界,产生出对于新鲜事物的感觉。[③]

可见,想象力是一种"神秘的"能力,深藏在人的灵魂之中,具有"上天的来源"[④],其关键在于"创造一个新世界,产生出对于新鲜事物的感觉"。这种观点与应和的理论是一脉相承的,所谓"规律",正是应和论所揭示的规律,所以,波德莱尔又以更明确的语言写道:

> 想象不是幻想,想象也不是感受力,尽管难以设想一个富有想象力的人不是一个富有感受力的人。想象力是一种近乎神的能力,它不用思辨的方法而首先觉察出事物之间内在的,隐秘的关

---

① 《断想》,《全集》第1卷,第657—658页。

② 《1859年画展》,《全集》第2卷,第621页。

③ 同上书。

④ 同上书,第622页。

系，应和的关系，一致的关系。[①]

由此可以看出，波德莱尔认为，想象力是一种近乎直觉的能力，并有着浓厚的神秘的色彩。值得注意的是，波德莱尔并未割断想象与现实世界的联系，因此，他认为必须说明的是，"想象力越是有了帮手，才越有力量，好的想象力拥有大量的观察成果，才能在与理想的斗争中更为强大"。[②] 同时，他还肯定："想象是真实的皇后，'可能的事'也属于真实的领域"。波德莱尔深刻地批判了"艺术只是摹写自然"的理论，树立了想象在文艺创作中的崇高地位，扩大了"真实"的领域。他还特别指出："想象力包含批评精神。"[③]这些都是具有独创性的见解。

波德莱尔在诗歌创作中，谨守古典的规则，追求纯熟的技巧，因为他虽然十分重视想象力的作用，却丝毫也不抱怨形式的束缚。他推崇"巨大的热情"和"非凡的意志"相结合的人。所谓意志，就是驾驭热情的能力。他正确地阐述了想象力和技巧之间的关系：

> 一个人越是富有想象力，越是应该拥有技巧，以便在创作中伴随着这种想象力，并克服后者所热烈寻求的种种困难。而一个人越是拥有技巧，越是要少夸耀，少表现，以便使想象力放射出全部光辉。[④]

在艺术创作中，想象力不能没有技巧，而技巧必须为想象力服务，这是很精辟的见解。波德莱尔认为，诗歌的格律不是凭空捏造杜撰出来的，而是精神活动本身所要求的基本规则的集合体，格律从不限制独创性的表现，相反，它还有助于它的表现，"因为形式的束缚，思想才更有力地迸射出来……"他举例对此作了精彩的说明："您见过从天窗，或两个烟筒之间，或两面绝壁之间，或通过一个老虎窗望过去的一角兰天吗？这比从山顶望去，使人对天空的广袤有一个更深刻的印象。"[⑤]规则

---

① 《再论爱伦·坡》，《全集》第 2 卷，第 329 页。

② 《1859 年画展》，《全集》第 2 卷，第 621 页。

③ 同上书，第 623 页。

④ 同上书，第 612 页。

⑤ 1860 年 2 月 18 日，波德莱尔致阿尔芒·弗莱斯书，《通信集》第 1 卷。

和技巧都是某种限制,思想却因此得到更好的表现。小中见大,通过有限来表现无限,这是波德莱尔的诗歌的秘密所在,也是打开恶之花园的一把钥匙。

技巧和规则所以重要,还因为它们反映了人为的努力。波德莱尔的美学观念中的一个重要内容是重艺术(即人工)而轻自然。他认为艺术是美的,是高于自然的,而自然是丑的,因为它是没有经人为的努力而存在的,所以与人类的原始罪恶有关系。自然使人由于本能的驱使而犯罪。相反,"一切美的,高贵的东西都是理性和算计的产物","美德是人为的,超自然的",因此,他的结论是:"恶不劳而成,是天然的,前定的,善则是某种艺术的产物。"[①]写诗也是如此,呕心沥血做出来的诗,才可能是好诗,自然流露的诗,所谓"从心里出来的诗",他是不以为然的。波德莱尔的这种观点当然是打上了基督教原罪说的印记,但其根本错误在于割断艺术和自然的关系,把两者绝对地对立起来。不过,这种观点也包含有部分的真理,它指出和肯定了艺术的作用,即人对自然的加工和改造的作用。须知,自然本身有美的,也有不美的,说凡顺应自然的就是美的,这种观点也是片面的。波德莱尔反对艺术单纯地摹仿自然,也是与这种观点直接相关的。同时,波德莱尔所说的自然含义很广,既包含大自然,也包含人们周围的社会存在,因此,他的厌恶自然也具有反抗社会现实的意思。当然,说波德莱尔厌恶大自然的一切,那也是不公正的,他的许多美丽的诗篇就是明证。因此,对于波德莱尔的许多厌恶"单纯的自然"的言论,应该从他强调艺术的角度去看,而不应该加以绝对化,夸大他的某些不正常的心理和过激的言辞。

选自《法国研究》,1983年第1期

① 《现代生活的画家》,《全集》第2卷,第715页。

海涅与德国浪漫派

陈恕林

海涅同德国浪漫派的关系既密切又复杂。早年追随浪漫派，后来背弃它，但感情上仍藕断丝连，末了还声称自己是“浪漫主义末代寓言之王”。在探索诗人同浪漫派的关系时，难免遇到一连串问题，诸如：海涅为什么背弃浪漫派？他究竟算是浪漫派的敌人，还是仍属浪漫派作家之列？我们应该如何评价诗人对浪漫派的批判？本文试就这些问题作些探讨。

一

一个作家艺术家的成长，总要借鉴吸收前人的经验，继承民族的传统，才能继往开来，推陈出新。海涅也不例外。当他开始摸索创作道路时，浪漫主义仍风靡德国和欧洲。对海涅来说，浪漫派既是传统，又是眼前的事物。他作为青年学生就已熟悉霍夫曼、富凯、乌兰德和弥勒等著名浪漫派作家的作品。1819年在波恩大学求学时，他受到奥·威·施莱格尔的精心培养，这位浪漫派代表人物指导他学习音韵艺术。海涅赋诗三首敬献施莱格尔，以表达他对恩师的感激之情。随后在柏林读书时，海涅同霍夫曼、富凯和阿尔尼姆都有个人接触。在慕尼黑当编辑时，他生活在谢林和格雷斯身边。毫无疑问，他是“吃浪漫主义的乳汁长大的”。海涅早期的一些作品，如《歌集》，继承了浪漫主义的内容和形式。现在的问题不是青年海涅是否追随过浪漫派，而是他后来为什么要脱掉“袈裟”，逃离浪漫派的“寺院”，还要来个“反戈一击”，将其批倒批臭，使其无地自容。

海涅对浪漫派的批判并非一时心血来潮，而是经过激烈而痛苦的思想斗争的。问题有两个方面：一方面，海涅的思想认识有个发展变化过程；另一方面，浪漫派也有个发展演变过程。

虽说海涅早年追随浪漫派，但他同它的分歧也是由来已久了。这

从青年海涅一篇评论文章《评浪漫派》(1820)中可获得某些启迪。海涅这篇散文处女作,虽为捍卫浪漫派而作,表达了他对这个流派的信仰和对奥·威·施莱格尔的感激之情,却也表明这位未来大诗人不愿无保留地继承浪漫派的传统。在海涅看来,浪漫主义的描写应是"形象的"。"真正的浪漫主义"绝非"西班牙法琅、苏格兰雾霭和意大利音响的大杂烩",绝非"那些杂乱无章、模糊不清的景象,它们仿佛从魔灯发射出来,通过五彩缤纷的色彩变幻和惊人的映照,奇怪地使人心情激动,感到赏心悦目"①。更为重要的是,海涅呼吁文艺要走出基督教的中世纪,回到现实生活中:"德意志的文艺女神又应是个容光焕发、不矫揉造作、真正德国的自由少女,而不是多愁善感的修女,也不是以祖先自豪的骑士小姐。"②显然,青年海涅这些要求同浪漫派要把事物描写得朦胧、模糊、复杂的美学主张与该派某些人物迷恋中世纪、逃避现实的倾向是格格不入的。当然,海涅当时还不可能清楚地意识到这点。

20年代中期以后,海涅开始同浪漫派疏远。促使他思想转变的一个重要因素是他同黑格尔和他的美学的接触。海涅短期听过奥·威·施莱格尔的课后来到柏林,1823年同黑格尔相识并听他的课。他从黑格尔的美学中获得了他所渴望的知识。对青年海涅来说,黑格尔美学最重要的一点是:"他(诗人)务必向里向外熟悉人的生活,把广阔世界及其众多的现象接纳进他的胸怀里,在里边去感受钻研、深化和美化它们。"②黑格尔的美学帮助海涅澄清了对浪漫派的模糊认识。据认为,黑格尔对海涅的影响,主要不是通过他的讲课和他的论著,而是通过私人接触和交往。卢卡契认为,"黑格尔在海涅(思想)发展上所起的作用是难以充分估计的"。"海涅的全部历史见解(对希腊人和基督教的理解,对文艺复兴、宗教改革、法国革命、拿破仑的意义的认识等等)和海涅的全部艺术理论(古典和近代的对立,对浪漫派的理解等),都是由黑格尔决定的。"③

在黑格尔的影响下,海涅意识到,他同浪漫派在美学上的一个根本

①② 《海涅文集》,柏林建设出版社,1955年版,第6卷,第168页,第169页。

② 转引白劳拉·霍夫里希特:《海涅对传统的斗争》,载赫·柯普曼选编《海涅研究论文集》,达姆施塔特科 学图书出版社,1975年,第99页。

③ 乔治·卢卡契:《海因里希·海涅作为民族诗人》,载《海涅文集》第1卷,第94页。

分歧,就是艺术同现实生活的关系问题。如上所述,诗人在他的散文处女作《评浪漫派》里已初步触及这个问题。30 年代初,诗人又以佛罗伦萨和雅典为例进行探索。这些地方即使在兵荒马乱的年代也产生了伟大的作家和不朽的名作,就是因为艺术家们置身于生活之中,描写了时代的问题。但丁在流放中创作《神曲》时并不诉说自己的苦难,而是写自由的消亡。埃斯库罗斯在《波斯人》里也不是哀叹个人的痛苦,而是描写民族的命运。在海涅看来,伟大的作品总是其时代的一面镜子,因而探索与反映时代问题就成了创作具有艺术生命作品的前提。[①]在《论浪漫派》(1833)一书中,诗人进一步阐述艺术同现实生活的关系问题。他以诺瓦利斯为例批判了一些浪漫派作家"飘浮在蓝色太空之中"的艺术,赞赏霍夫曼作品"始终牢牢地依附着人间的现实",指出:"诗人也只有在不离现实的土地之时,才坚强有力,一旦神思恍惚地在蓝色太空中东飘西荡,便变得软弱无力。"[②]

美学上的分歧固然是促使海涅同浪漫派疏远的因素,而浪漫派代表人物政治思想上的倒退,则是海涅背弃浪漫派的主要原因。在海涅看来,天主教从本质上说是"古老精神的囚牢",严重地束缚着人们的思想自由,它与欺骗是一对孪生姐妹,"使罪孽和伪善来到人世",它"变成专制主义的最得力的支柱"[③]。而皈依天主教一开始就是浪漫派的内在倾向。弗·施莱格尔早在 1808 年就已皈依天主教。格雷斯、布伦塔诺等人一生下来就是天主教徒,连进教仪式也免去了。浓厚的宗教神秘色彩构成浪漫派固有的特征。1814—1815 年维也纳会议后,宗教反动势力与地方恶势力进一步勾结,使社会变得更加黑暗。在复辟年代,浪漫派内部反动倒退倾向更加严重突出。弗·施莱格尔、亚当·弥勒、约瑟夫·格雷斯等公然充当了反动势力的帮凶。他们的倒行逆施自然激起诗人的义愤。与此同时,法国七月革命给了诗人极大的鼓舞,加速了海涅民主主义思想的发展。正是在这样的形势下,诗人以"我是剑,我是火焰"的姿态,向浪漫派发起了最猛烈的攻势。

---

① 转引白劳拉·霍夫里希特:《海涅对传统的斗争》,载赫·柯普曼选编《海涅研究论文集》,达姆施塔特 科学图书出版社,1975 年,第 100 页。

②③ 海涅:《论浪漫派》,张玉书译,北京:人民文学出版社,1979 年,第 110 页,第 6 页。

二

海涅同浪漫派关系的复杂性引发了一场旷日持久的笔墨官司,论争的核心是诗人的流派归属问题。关于这个问题,众说纷纭,莫衷一是:有人将他列为"青年德意志派";有人称他是"没有传统的启蒙学派"、"天生的启蒙学派";有人将他置于德国古典作家之列,以拓宽并加厚以歌德和席勒为代表的德国古典文学原有的浅薄基础;有人称他为浪漫派的敌人或背叛者;传统的德国文学史通常把他排除在德国浪漫主义运动之外;也有人称他为革命的浪漫主义诗人或积极的浪漫主义诗人;有人称他为欧洲浪漫主义诗人或法国浪漫主义诗人;有人按诗人的政治思想倾向性,称他为革命民主主义诗人(也许为了回避棘手的流派归属问题),等等,不一而足。浪漫派与浪漫主义是两个既有联系又有区别的概念。就德国而言,前者是指18世纪90年代末至19世纪30年代以施莱格尔兄弟和诺瓦利斯等为代表的一场文学运动(思潮),属文学史范畴;后者是指创作方法,属美学范畴。就创作方法而论,海涅当属浪漫主义诗人。但他是否也算浪漫派作家呢?这个问题还得从他同浪漫派的实际关系,从他的创作实践去寻求解答。

不可否认,海涅对浪漫派的看法和态度前后是有矛盾的,有变化的。如上所述,海涅早年同浪漫派作家过从甚密,在浪漫派影响下开始创作生涯。不仅他早期的诗歌(如《歌集》)充满浪漫主义情调,就是他的游记(如《哈尔茨山游记》)也富有浪漫主义特色。它们熔政论、警句、神话、传说、诗歌与散文于一炉,令人想起浪漫派理论家要打破各艺术门类界限,建立"包罗万象的诗"的美学主张。19世纪30年代,在黑格尔的影响下,特别是法国七月革命的影响下,诗人经过痛苦的内心斗争,毅然背弃了浪漫派。但是诗人此后同浪漫派的关系并未"一刀两断"。40年代,他在叙事长诗《阿塔·特罗尔》(1843)和政治讽刺长诗《德国,一个冬天的童话》(1844)里还继续使用浪漫主义手法。文学评论家赫伯特·克拉森在论证海涅同浪漫派关系时强调指出:海涅(经过对浪漫派毁灭性打击后)在30年代后半期,在一系列著作里探讨了浪漫派所传播的思想财富;在40年代,《阿塔·特罗尔》的作者把浪漫派诸多的"典型的"主题和结构因素采纳进他的叙事长诗里,这样他同浪

漫派"重新建立了直接的积极的关系"。[1] 40年代末,当浪漫派快要销声匿迹之时,海涅自称为浪漫主义"末代的已被废黜的幻想国王"(1846年1月3日致瓦恩哈根的信)。晚年,海涅在"床褥墓穴"中完成的《自白》(1854)里这样回顾自己的一生并自我评价说:"我虽然向浪漫派发起过毁灭性的征伐,但我本人始终是个浪漫派作家,并且是个比我本人预料的还要高一级的浪漫派作家。"他在给浪漫派以"最致命的打击"后又"无限思念浪漫主义梦乡中的蓝色之花"[2]。

综上所述,海涅同浪漫派的关系呈复杂的态势:他既是德国浪漫主义运动的参加者和浪漫派遗产的批判继承者,同时在政治上又是浪漫派的批判者或背弃者。倘若仅仅依据《论浪漫派》对这个流派的批判就断定海涅是浪漫派的敌人,就将他排除在浪漫主义运动之外,那是不妥当的。看待海涅同浪漫派的关系问题,或者说,探讨他的流派归属问题,我们不可割断历史,而要全面地看,辩证地看,既要看到他30年代对浪漫派的无情批判,又要看到此前此后的关系。应该说,海涅本人晚年的自白,也应是我们考虑问题的一个根据。综观海涅同浪漫派的关系,我认为不能把他排除在德国浪漫派作家行列之外。对于海涅的流派归属问题,前苏联德国文学专家们作过不少的探索。他们倾向于把海涅并入浪漫派作家之列,但主张把浪漫派分成积极的和消极的两派,海涅自然属于前者。A·B·德米特耶夫认为:"沙米索和海涅在德国文学发展内部地位问题的探讨,应予特别重视。我们民主德国的同事们荒唐地遵循德国资产阶级文艺的传统,把这些作家排斥在浪漫主义运动之外。这一立场的荒唐性是显而易见的。沙米索,特别是海涅——主要是作为《歌集》和《游记》的作者——是德国积极浪漫主义的杰出代表。"[3]

浪漫主义运动能否分为积极的和消极的两派,这个问题是浪漫派研究中的老大难问题。笔者以为,这种分法很不可取。它不是一种科学的分法,而是形而上学的分法。马克思主义活的灵魂是具体问题具

---

① 参看格哈德·赫恩《海涅手册》,斯图加特市:梅茨勒出版社,1987年,第257页。

② 《海涅文集》,柏林建设出版社,1955年,第5卷,第542页。

③ A·B·德米特里耶夫:《德国浪漫派与欧洲文学》,载《魏玛评论》,1977年第2期,第101页。

体分析。就德国浪漫派而言,问题颇为复杂(后面将谈及),很难截然分成积极(=革命的)和消极的(=保守的或反动的)两派。在浪漫派作家中,在19世纪德国作家中,海涅无疑属于进步作家之列。但是能否把除海涅和沙米索以外其他的浪漫派作家统统划为消极一派呢?

三

像歌德"讨厌十字架如同讨厌臭虫、大蒜和烟草"一样,海涅对天主教也深恶痛绝。在论战性的著作《论浪漫派》里,诗人把主攻方向对准浪漫派某些代表人物同天主教的关系。此外,他还严厉地批判了浪漫派一些诗人面向基督教的中世纪、逃避现实的不良倾向。应该说,诗人看出并抓住了浪漫派的致命弱点。因此他的批判切中要害,鞭辟入里。但是海涅的某些论述,例如关于施莱格尔兄弟等浪漫派代表人物的论述,特别是关于浪漫派本质特征的论述,就很值得商榷。

在海涅看来,浪漫派的主要代表人物和理论家弗·施莱格尔是个货真价实"朝后看的先知",罪恶的天主教的卫道士,复辟倒退的典型。他自然成了诗人笔杆"横扫"的主要对象。的确,施莱格尔中年以后,政治思想渐趋保守,1808年就已皈依天主教,复辟年代甚至一度充当梅特涅的公使馆参赞(1815–1818)。这些理应受到指责。但是我们还应看到,早年的施莱格尔政治思想较为开明,有进取精神。法国大革命爆发时,他和几乎所有的德国知识分子一样,都为伟大的邻邦推翻封建统治而感到欢欣鼓舞。即使在革命逐渐深入,尤其在1793年雅各宾党开始专政时期,他和一些浪漫派作家(如瓦肯罗德尔、诺瓦利斯)仍然没有改变对法国革命的态度。1798年,他在《雅典娜神殿》上发表的《断片》第116则里还热烈称赞法国革命:"法国革命、费希特的《科学论》和歌德的《迈斯特》标志着我们时代的最伟大倾向。谁不同意这种对比,谁不认为还未公开表现为物质形式的革命十分重要,他便是没有提升到全人类历史的广阔眼界。"①当然,施莱格尔和他的派友,终究不是革命家,对法国革命的认识和态度不是前后一贯、始终如一的,但总的来说,还比较积极,他们胜过当时德国大部分或绝大部分知识分子。他们对

① 参看《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二),北京:中国社会科学出版社,1981年,第385页。

法国革命的认识和态度表明,他们的思想基础是资产阶级的,他们政治上所追求的是自由解放,而不是复辟中世纪的封建统治。纵观施莱格尔的发展,问题比较复杂。只有对这位历史人物的功过是非进行全面的分析,才能作出比较公平的评价。[①]

浪漫派的另一位代表人物奥·威·施莱格尔,也成了海涅在《论浪漫派》中主要打击的靶子。批判昔日老师的错误,无可指摘。但问题是批评什么,采取什么态度。批评施莱格尔脱离现实、迷恋过去的思想倾向,无可非议。但海涅大谈特谈、大肆嘲弄的是施莱格尔如何平庸无能、爱好虚荣、狂妄自大之类的思想作风问题。海涅笔下的施莱格尔,实为一个可怜可悲的凡夫俗子。当然,施莱格尔也不是什么大人物,没有资格登上"德意志伟人"的宝座。但是他在文艺批评、美学理论和文学翻译等方面还是有建树的。海涅在此人思想作风上大作文章,有失公允。

海涅对其他浪漫派作家(如霍夫曼)的评价也是偏低的。

海涅对整个浪漫派的评价更值得我们探讨一下。在海涅看来,德国浪漫派无非是"中世纪文艺的复活",是"一朵从基督鲜血里萌生出来的苦难之花"。[②]换句话说,浪漫派文艺乃是以中世纪历史为题材,表现宗教的主题思想,为复辟封建宗法统治效劳的文艺。这种文艺,当然不是什么香花,而只能是毒草,属于要根除的东西。海涅虽然没有(也不可能)一笔抹煞浪漫派的功绩,但从《论浪漫派》一书对这一流派代表人物的贬斥和嘲弄,从书的基调,特别是从浪漫主义艺术本质特征的论述诸方面来看,海涅的评论,就是要在政治上、整体上根本否定浪漫派。如上所述,海涅晚年也承认自己曾给浪漫派以"最致命的打击"。进入19世纪30年代,浪漫主义运动已接近尾声。海涅此举,自然加速了它的消亡。

事物发展有其自身的规律。浪漫派的消亡毕竟是自身矛盾发展的结果。谁也不能把它归咎于海涅给予它的"最致命的打击",问题在于

---

① 二次大战后,施莱格尔受到前东西德学术界和出版界的重视。魏玛古典文学纪念与研究所前所长瓦尔特·迪茨把他排在"德意志伟人"之列。联邦德国一家出版社早已着手编纂卷帙浩繁的施莱格尔全集(评注版),计划发行35卷,已出20多卷。这项工作被认为是该国在浪漫派研究上所取得的最重要成果。

② 海涅:《论浪漫派》,张玉书译,北京:人民文学出版社,1979年,第5页。

海涅的评论是否公平客观。《论浪漫派》是诗人为反驳法国著名女作家斯达尔夫人而写的一部论战性著作,写于 19 世纪 30 年代诗人流亡法国期间。斯达尔夫人这位在拿破仑时代流亡德国的法国名流,于 1809 至 1810 年间按照奥·威·施莱格尔的观点写成的《德意志论》,从哲学、宗教、文学诸方面美化了落后的封建德国,带有一定的偏见。海涅在《论浪漫派》里执意要同斯达尔夫人唱反调。海涅关于浪漫派的论述,似乎主观激情有余,客观、冷静、辩证、全面的分析不足,给人以偏见对偏见,立论失之偏颇的感觉。

一个半多世纪以来,德国浪漫派问题,特别是对它的评价问题,一直是人们争论的热点。这场旷日持久大论战的产生,究其原因,除了争论者的立场、观点、方法这些因素外,主要在于浪漫派本身的复杂性和矛盾性:浪漫派是个"派中有派"的文艺流派(耶拿派、柏林派、海德堡派、施瓦本派等),各小派系及其成员思想倾向不同,贡献大小各异;其二,浪漫派自身在发展变化。随着历史的进程,浪漫派自身的发展经历了不同阶段:早期、中期(盛期)和晚期。这些阶段的划分,标志着浪漫派内部世界观和美学思想的某些变化。年长的耶拿派和年轻的海德堡派互相反目就是例证。在政治风云变幻不定的年代里,有人在前进,有人在倒退,本不足为奇。弗·施莱格尔和格雷斯早年思想比较进步,但后来倒退了。格雷斯 1824 年以前一直是爱国的浪漫主义者,但此后却堕落为教会反动势力的代言人。霍夫曼早年思想较保守,但晚年逐渐面向现实,趋向进步。

鉴于德国浪漫派问题的复杂性和矛盾性,在评价其功过是非时,就要遵循实事求是的原则,采取辩证的态度,具体问题具体分析的方法。海涅思想虽然比较进步,但他毕竟不是马克思主义者,受时代和世界观的局限,他没有、也不可能全面深入地了解浪漫派,也难对它作出客观公正的评价。

在德国,海涅是继歌德之后起来批判浪漫派的名宿。他在文坛上的权威性使他关于浪漫派的评论产生了深远的影响。对此我们也要一分为二,要作辩证客观的分析。海涅的评论固然有积极的一面,即它有助于我们对浪漫派的了解,特别是对其消极倾向的认识,从而有助于发扬德意志民族文化的优良传统,但同时我们也要看到,海涅的评论也产生了消极的作用。因为它构成了此后人们给浪漫派扣上"反动"、"消

极”之类的政治帽子的重要根据，因而不利于世人对浪漫派作出客观、科学、全面、公正的评价。事实上，只有正确看待浪漫派，才能正确看待和处理其文化艺术传统和遗产的继承问题。过去，浪漫派被打成反动文艺流派时，其文化遗产长期遭到冷遇，甚至无人敢问津，这方面的教训，在我国尤为深刻。

本文所触及的一些问题，主要是海涅的流派归属问题和海涅对浪漫派批判的评价问题，本属于浪漫派研究中的难题，笔者斗胆发表上述浅见，以祈引起同行和读者对这些问题的关注，促使问题的探讨逐步走向深入。

选自《外国文学评论》，1993年第2期

论《叶甫盖尼·奥涅金》的形象体系与创作方法

智　量

在普希金一生大量的创作中,最伟大、最中心的代表作,是《叶甫盖尼·奥涅金》。在这部前后写了7年多,艺术上丰富多采,并全面深入地反映了19世纪前25年俄国社会生活的诗体长篇小说中,塑造了一个以几位堪称不朽的人物组成的形象体系,其中首先是以他的名字为全书命名的叶甫盖尼·奥涅金,他是这一形象体系的核心。

奥涅金1795年生,作品开始时他是25岁,结束时31岁。这位风华正茂的贵族青年生活优裕,天性聪明,他对周围环境和本阶级不满,愤世而嫉俗,但是另一方面他又软弱无能,缺乏理想,既不能和生活中的恶正面对抗,也不能对社会做出什么积极贡献,更不能投身于有志改变现实的革命者队伍,因此他成了社会矛盾与斗争中的一个"多余的人"。像他这样的人,在19世纪初叶的俄国是很多的。因此,当时有人说,在俄国每走一步路都会碰见他。普希金生动真实地描写了这个人物,概括地反映出了当时俄国生活中许多人的精神面貌,从而也深刻地反映了现实。奥涅金这个"多余的人"是"典型环境中的典型性格"。通常我们都是用这种观点来分析和评价这个人物和这部作品形象体系中的其他人物的。

这种分析是不错的,它说明了这部作品和这个形象反映了当时俄国生活的深刻性和可靠性。但是它却没有完全说明为什么这个形象的艺术魅力如此之大。小说的读者未必都对19世纪初叶俄国的现实状况感兴趣,然而100余年来,这部作品流传世界各地,直到现在,仍给人们许多启发,这说明奥涅金形象身上还有着某种更广泛也更深刻的意义。这才是这一形象的不朽的艺术魅力之所在。奥涅金形象的这一点更深更广的意义到底是什么?我觉得,我们似乎应该不仅从它对于当时社会环境和历史的忠实性与可靠性的角度来评价这一形象,而且还应该从人类的一个根本的矛盾上去寻找答案。

我觉得人作为一种自然的存在，他永远是一个个的单独的自我，即使恩爱夫妻或孪生兄弟，也必须作为个体而分别诞生、存在与死亡。因此人必须维护个体，这是合乎客观事理的需要。然而人为了维护个体与发展个体，又必须借种种关系共同相处，结群而居，并形成社会；在群体性的社会生活中，个人又应该维护群体，这便形成了人类中每一个人的一种不可逃避的现实的矛盾。怎样对待这一矛盾，历来因人而异，因为由于各人所处的不同条件，人们会有不同类型不同层次的各种各样的人生观和世界观。只谋一己私利，不顾自己以外的人的死活，甚至"六亲不认"的人是动物般低级的个人主义者。谋求包括个人私利在内的少数人的利益，置大多数人于不顾的人，也是个人主义者，这种人往往还具有自觉的政治上的反动性。与这些个人主义者相对立的，是在一定社会历史条件下，能够为更多人牺牲个人（有时甚至是牺牲性命）和小集团利益的人，这种人往往是时代的先驱者，我们或可把他们称作集体主义者。这些人在其自我牺牲中也得到自我价值的保存和自我利益的升华，他们的自我牺牲实际上是对他们个体自我的一种更高层次的维护，从根本上说这也并没有违背个人利益而往往只有属于革命的阶级和社会集团的人，才会有这种类型的人生观。那么奥涅金是怎样一种人呢？他两种都不是，这便是他的问题所在。叶甫盖尼·奥涅金是一个个体的人，同时也是当时社会的一员，他身上必然有着人类根本矛盾的体现。那么他是怎样对待这一矛盾的呢？奥涅金有强烈的个人欲望和个人追求，这一点无可厚非，但他不是一个卑劣的自私自利的个人主义者。他有着在当时俄国是先进的西方资产阶级民主主义思想，他对广大劳动人民和农奴是同情的。他厌恶上流社会，不愿意像他周围的贵族男女或者他的父辈们那样，靠剥削收入吃喝玩乐或者"打打苍蝇、与女管家吵架"来过日子，然而他又一事无成，消极懒散，不能下决心为社会集体做出重大的自我牺牲。当时俄国社会正面临历史性的转折，处于一个新旧思想猛烈撞击的时代，这样的时代对每个人都是一种考验。但是在这样的时代中，一个人想要逃避现实很难做到，想要调和个体与群体的利益也难做到，像十二月党人那样以超越个体、献身人民解放事业的集体主义的方式来解决矛盾他也不能。奥涅金就是这样一个既不愿坚持个人主义又不能为群体献身的人。他没有一种解决根本人性矛盾的办法和立场，于是他落在了两种基本的人生观之间而找不

到自己的立足点。在当时的社会斗争中,他便表现为一个既不能站在政府一边,又不能站在人民一边的"多余的人"。因此我认为,从一种更高的全人类的角度看,19 世纪俄国文学中的"多余的人"是人的个体与群体这一根本矛盾未能解决的一种人类的具体历史形态。奥涅金便是这类人中间一个生动的代表。奥涅金形象的艺术魅力和价值,主要不在于他是一个俄国社会的多余的人,而在于他具体而感人地体现出了人类这种与生俱来的永恒矛盾。

像奥涅金这一类型的文学形象也是古往今来都有的。例如,比《叶甫盖尼·奥涅金》大约早 10 年出版的法国作家贡斯当的中篇小说《阿道尔夫》中的主人公阿道尔夫,便有着和奥涅金很相似的性格和苦恼。普希金熟悉法语和法国文学,他很可能是读过这本书的。或者至少他会读过当时法国大量出版的描写 19 世纪初期欧洲知识分子中流行的所谓"世纪病"患者的作品中的某一些,阿道尔夫只是这些患者中的一位。类似的人物形象,在俄国文学中还有莱蒙托夫的毕巧林,屠格涅夫的罗亭,冈察洛夫的奥勃洛莫夫,美国 20 世纪文学中有迷惘的一代,中国新文学中有郁达夫等人笔下的零余人等等。这些形象在他们个体与群体的关系上,都是各自历史环境中的奥涅金。像海明威的《乞力马扎罗的雪》中的那位在生活中永远寻觅、永远追求又永远苦恼、永远没有着落,最后一死了之的主人公,实际上也是一个当今时代的奥涅金。普希金这部作品的不朽的价值,在于他在俄国文学中最早,在世界文学中也比别的作品更加具体、深刻、完美地塑造出了这样一个人性上矛盾的人。奥涅金的形象是一个具有全人类普遍意义的形象。文艺复兴以来,世界文学中有了人的发现。但丁、拉伯雷、薄伽丘、莎士比亚、塞万提斯……等一系列伟大作家在文学中写人的本质、人的权利、人的尊严,使人和人性成为文学的真正的主题。普希金正是继承了世界文学的这一伟大的理性主义、人文主义传统,并且在前辈的基础上前进一步,更深入具体地研究人,探索人生的奥秘。他寻找到人的这种自然个体性与社会群体性之间的根本矛盾,并且把它通过作品的形象体系表现出来,使这一形象成为不朽,而且更为可贵的是,他还用形象本身的逻辑暗示出一种超越个体的自我以解决这一矛盾的方法。正是这一点,决定了《叶甫盖尼·奥涅金》在世界文学史上的地位。也正是因为这一点真知灼见,普希金才不愧是俄国文学的奠基人,后来大放异彩的

19 世纪俄国文学也通过莱蒙托夫、果戈理、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、契诃夫……等伟大作家之手，始终坚持了普希金这种洞察人性的深度和高度。世界文学在普希金以后近两个世纪的发展中，对人的本性、本质的愈来愈深入的探索和表现，其中也有普希金在塑造奥涅金这形象中所作的努力的效果。我们多年以来习惯于沿用一套比较狭隘的、有时甚至是庸俗社会学的观点去分析奥涅金形象，这种状况限制了我们对这部古典名作的全面的理解，也影响了我们对世界古典文学遗产的接受。

达吉雅娜是这一形象体系中奥涅金形象的对立面，她也是这一体系的一个中心人物。她和奥涅金形象一样，也体现着人的个体自然性特征和群体社会性特征的矛盾。但是奥涅金因为不能超越个体的自我而陷入"多余"的境地，达吉雅娜却是作家心中的一个解决了这一矛盾的理想的人物。对于那个农奴主统治的卑污的俄国现实，她和奥涅金同样地厌恶。奥涅金作为一个男性，在那个男性主宰的时代，他在厌恶自私自利的个人主义的同时又不能表现为一个真正的男子汉，牺牲自我去革命，从而融个体于群体之中，于是面对矛盾，苦恼一生。而达吉雅娜作为一个女性，那个时代并不向她提出什么斗争和献身的要求，但是她却能够不流俗、不合污，宁可放弃眼前的爱情和欢乐，永远忠实于自己的理想，因此她在相当程度上超越了个体的自我，达到一种比奥涅金高出许多的人生境界。普希金用达吉雅娜的形象一方面映照出奥涅金身上的光辉（他俩在善良天性上和对社会的批判态度上是相通的）；一方面也用她的性格优点和奥涅金身上软弱的东西相对立，告诉人们应该怎样勇敢地超越自我，牺牲个人眼前利益，达到一种更高层次上的自我的维护。达吉雅娜是普希金在他所能达到的历史高度上为俄国人也为全人类树立的一种人生范例，她是一个理想型的而非现实型的人，作家称她为"我的忠实的理想"①。

达吉雅娜在第 8 章中对奥涅金的一段表白，是作品形象体系中两大对立面的最新交接点，也是作品中最美的章节之一，她在这段表白中拒绝了奥涅金的求爱。历来在评价这一形象时，对这一点都颇有争议。有人说，这是达吉雅娜性格的弱点，是作者通过她来美化封建道德。记

① 《普希金选集》第 5 卷，智量译，北京：人民文学出版社，1985 年，第 322 页。

得陀思妥耶夫斯基在1880年普希金纪念像揭幕式上的演说中也曾经强调指出她的这一点忠顺,他按照自己地理解,把她尊为俄国妇女的圣像。其实,这里正表现了达吉雅娜超越自我、追求理想地解决个人与社会矛盾的优越方式。达吉雅娜这样做,并不是她恪守那为少数人利益服务的社会道德规范,决心忠实于自己所不爱的丈夫,而是她忠实于自己纯洁高贵的天性,忠实于自己对当时现实的批判态度。在她的时代和她的地位上,她也只能采取这种在精神上维护高一层的自我而牺牲现实的快乐的办法来表示自己的反抗。我们还必须看到,在这表面的拒绝中,潜藏着她对奥涅金的忠贞不渝的爱。正因为珍视他们之间的爱情,她必须远离那个淫乱的上流社会的生活方式,对这种生活方式的批判态度正是他们两人感情和理解的基础。还有人拿达吉雅娜和托尔斯泰笔下的安娜·卡列尼娜相比,并由此责备达吉雅娜懦弱和保守,这种责备未必恰当。要知道,安娜生活的年代比达吉雅娜晚了半个世纪,她所能做的事情,在达吉雅娜的时代还是不能想象的。而且,如前所述:普希金在写作《叶甫盖尼·奥涅金》时,是立于一个表现人类共性及其根本矛盾的高度。达吉雅娜身上所体现的,是一种比某一个人的幸福要广阔得多的整个人类对理想的追求。我记得,别林斯基曾经称《叶甫盖尼·奥涅金》为历史的小说,而托尔斯泰认为他的《安娜·卡列尼娜》是家庭的小说。这是有道理的。不仅安娜,俄国文学中任何一个女性形象的内涵深度与美学意义都不能和达吉雅娜形象相比拟。正因为如此,我们往往可以在俄国文学中后来出现的几乎每一个优美女性形象上,找出某些达吉雅娜性格的因素来。普希金在俄国文学史上的地位和影响由此也可以看出。

书中其他几个低一层次的形象在这一形象体系中承担着各自的任务,他们也都各自有着自己在个体与群体矛盾中的位置。他们解决这一矛盾的方式基本上都是属于个人主义人生观范畴的,因此他们没有奥涅金式的苦恼,更没有达吉雅娜式的超脱。连斯基沉溺于个人的幻想和爱情,他的短暂的生命薄如蝉翼,没有一点儿分量;奥尔加的一生是她母亲一生的再版,她心中只有饮食男女、婚姻家庭的需求,连斯基一死,她便可以羞答答、笑眯眯地另嫁一个男人。书中还描写了一个恶棍查列茨基,他为了自己卑劣的个人满足,害死别人也无所顾惮。……所有这些人物既使得作品的生活画面丰富真实,也使得作品主题在不

同的层面上得到展现。

19世纪初期俄国文学中派别纷纭,但归根到底,不外现实主义和浪漫主义两家。前面谈到,世界文学史上人文主义、理性主义和创作方法上的现实主义传统通过普希金扩展到俄国;在俄国本土文学中,从古代文学直到18世纪末以诺维科夫、拉吉谢夫为代表的"第三思潮"也都贯穿着一条与现实生活紧密联系的线索。发展到19世纪初期,内外两方面汇合,为后来的文学打下基础,同时,广大人民群众的反农奴制斗争也需要如实暴露生活的文学对它助以一臂之力。因此,19世纪的俄国文学是现实主义的文学。但从另一角度看,自18世纪末欧洲感伤主义、浪漫主义思潮进入俄国后,俄国作家深受感染,这种感染与本土文学传统中热情洋溢、富于幻想、灵感充沛、崇尚自然等重人性的侧面结合起来,又形成俄国文学另一方面的特色。而当时俄国现实中的恶也使得作家们在暴露揭发的同时往往会借助幻想与虚构去反映现实,突出地甚至夸张地描绘人物的某种思想、情感、行为以表达理想,用大自然的美来对比社会的丑,这又使19世纪俄国文学充满浪漫主义的色彩。俄国文学是一种浪漫主义与现实主义相结合的文学,这种结合正是俄国文学的一大特点,而它的这一特点又是由它的奠基人普希金在自己的创作中首先体现出来,并传之后人的。

普希金的创作,从《皇村回忆》到《上尉的女儿》都是浪漫主义与现实主义相结合的。《叶甫盖尼·奥涅金》作为普希金的代表作,它在艺术上的最大特点便是这两种创作方法的天衣无缝的结合。一般地说,普希金于1825年以前浪漫主义倾向浓厚些,而1825年以后现实主义倾向浓厚些。《叶甫盖尼·奥涅金》的创作时间是1823年至1830年,正好跨于这一发展变化的中间。这种变化因此也反映在这部作品前半部与后半部之间的种种差别上。而从作品的整体上看,它的各个方面都体现出这种结合。关于这部作品的现实主义一面,人们谈论得够多了。别林斯基那个著名的"俄国生活的百科全书"[①]的比喻是很说明问题的,而且又被许多文章一再地阐释和发挥过。我们在上文中对作品形象体系的核心奥涅金形象的分析也是在说明这一点。下面我想比较

① 《论叶甫盖尼·奥涅金》,见《外国文学名家论名家》,上海:华东师范大学出版社,1985年,第221页。

着重地谈谈这部作品的浪漫主义的方面。

普希金于1823年11月4日从南方给他的朋友维亚泽姆斯基公爵所写的一封信中,曾经谈到《叶甫盖尼·奥涅金》的创作构想特点。他说:"我正在写的不是一部长篇小说,而是一部诗体长篇小说。"并且强调指出,这中间有着"дьявольская(惊人的,异常的,极度的,大得不得了的)差别"①。作家本人的这一提示对我们启发很大。长篇小说在当时主要是一种现实主义的艺术形式,而诗则是浪漫主义的形式。作家不仅指出他的这部作品将是二者的结合,而且指出这样的艺术手法写出的作品与单纯现实主义作品是多么的不同。作者在为《奥涅金》第1章初版所写的序文中,曾明确谈到这部作品和《高加索的俘虏》在艺术上的联系。在作品开始的第2节第5行中,他又明确提出了《叶甫盖尼·奥涅金》与他早期浪漫主义代表作《鲁斯兰和柳德米拉》之间的联系。这些作者本人的陈述有助于我们理解这部作品的浪漫主义方面的特点。当然,我们更重要的是从对作品本身的分析中去证明这一点。

《叶甫盖尼·奥涅金》的现实主义与浪漫主义相结合的特色鲜明地表现在它的形象体系上。如果我们说,在奥涅金形象上,作家高度概括地反映出当时俄国社会的真实和人性矛盾的真实,这是一个与莎士比亚笔下的哈姆雷特和奥赛罗同样不朽的现实主义典型,那么我们不妨说,在达吉雅娜形象上,作家充分运用了他浪漫主义的诗才,为我们刻画了一个美的圣像。在作品中达吉雅娜主要是作为一个真善美的理想的甚至夸张的统一体、而不是作为一个俄国生活中存在的现实的人而出现的。作家一再称她为"我的理想","我的忠实的理想"。他把自己对女性美的一切憧憬和向往都集中地表现在她的身上。她从出生,到长大,到恋爱、结婚……在生活中每一环节上的表现、感受、反应都和周围的人有所不同。从某些方面来看,她好像不是一个真实的女人,在她的头顶上好像有一圈圣灵的光,难怪陀思妥耶夫斯基称她为圣像。凡是写到她,作家都大量采用抒情,歌颂,民俗,梦境……等浪漫主义手段。这既是一个具体的少女形象,又是一个带有极大抽象性的形象。我们还发现,作家力图在她身上表现出一种爱情和人生的哲理时,摆脱了许多生活细节,甚至作品中连她丈夫的姓名也没有提,也没有一句话

① 《普希金全集》,苏联科学院出版社,第10卷,第70页。

描写她婚后的家庭生活，这显然不是一种注重细节真实的现实主义手法。作家在她身上极力要传达自己的希望和追求，这种强烈的浪漫主义性质的主观意图，使得达吉雅娜的形象具有相当程度的单纯性和片面性，而不像一个现实中确有的人。

从奥涅金和达吉雅娜两人与大自然的截然不同的关系上，我们也可以看出普希金在塑造达吉雅娜形象时的浪漫主义艺术态度。他显然是在用自然之美来对照和批判现实社会的丑。这种美，在这部作品中，既集中地表现在达吉雅娜那超凡脱俗的容貌、性格、思想、情感、爱好、习惯以及她的朴素的名字上，也表现在她与周围世界的关系和她对待它们的态度上。我们看见，奥涅金是一个属于喧嚣的城市生活的人，他生在城市，长在城市，尽管对城市生活不满，来到乡下，但最终还是背弃了农村，又回到城市去。而与他对立的达吉雅娜则是从灵魂到肉体全部属于农村，属于大自然的。她生在农村，长在农村，她对城市的声色犬马感到厌烦，即使到了上流社会中，她仍然终日思念她的恬静的山谷、溪流、牧场，思念她奶娘那一抔黄土的墓地。作家在这个人物身上集中地歌颂了自然，把大自然所体现的纯真完美作为人类品格和理想的极致与标准。为什么达吉雅娜能够超越自我，从而解决了那个人类永恒的矛盾，而奥涅金则不能？作家的答案似乎也在这里。普希金同时代人丘赫尔别凯曾经深刻地指出：达吉雅娜身上有普希金自己，这个普希金自己，就是一个理想主义、浪漫主义的普希金。在那个社会矛盾剧烈的农奴制的俄国，最接近大自然的生活方式是农民的劳动，最接近大自然的是劳动人民，因此，这里也表现出普希金思想的民主性和《叶甫盖尼·奥涅金》这部作品的人民性。

在《叶甫盖尼·奥涅金》的总的艺术氛围中，浸透着作家浪漫主义的主体意识。普希金时时以其本人的崇高的精神世界与他所描绘的丑恶现实相对抗，这种主观的自觉的对抗，给诗人的灵感以自由驰骋的力量和畅怀抒发的诗情。在这部作品中，处处可以见到一个生动明朗的“我”的形象。《奥涅金》中的这个“我”，和一般第一人称的故事叙述者不同，它是原原本本的作家的自我，也就是说，作家本人的形象也进入了作品的形象体系，成为其中不可或缺的一个重要组成部分。这个“我”毫不隐讳地表现普希金的立场和观点，表现他的亲疏爱憎和喜怒哀乐，甚至表明他的文艺观点，倾诉他的友谊、爱情等人生遭遇和体验。

作家把自己交织进作品的人物关系中,他不仅是奥涅金的朋友,也是达吉雅娜的崇拜者,心中对她怀着深深的爱。他还保存着她写给奥涅金的那封无价的情书。正是作品中的这样一个"我",使它成为一部浪漫主义色彩浓郁的"诗体长篇小说",而不是一部一般的小说。

《奥涅金》中的这个"我"在作品的那些"抒情插笔"的诗节中表现得最为完整。在这些诗节中,作家作为一个抒情的主人公,随时随地纵情吐露自己的心怀。这些抒情的插笔从一般现实主义小说的结构看,好像是一种离题的闲话,而在这部富有浪漫主义色彩的独特作品中,这是作品主题的深化,思想的展开,题材的扩大和艺术独创性的体现,是作品形象体系和艺术特色中不可分割的有机部分。这里有着普希金作为一位浪漫主义诗人的最为真实深切的心声。这个真诚坦率的"我",谈这部作品带有一种浓厚的主观色彩,这真是一种拜伦式的浪漫主义的色彩。

《叶甫盖尼·奥涅金》与俄罗斯民间口头文学的联系,也是它浪漫主义特色的一方面。作品中大量的内容采自俄国民间习俗和传说,这些主要都围绕着达吉雅娜这个浪漫主义形象而施展。达吉雅娜在浴室中的占卜,她的那场离奇的梦,她与奶娘的一场对话,她在自然美景中女神般的漫游,以及她所听到的奴仆们采果子时所唱的歌……作品中的这些章节都共同烘托出一种美妙的浪漫主义的诗情画意。《叶甫盖尼·奥涅金》中的这些民族色彩的因素,令我们想起斯达尔夫人在谈到欧洲浪漫主义的特征时所说的一句话:"用我们自己的感情来感动我们自己。"普希金作为一个俄国文学的奠基人,他的浪漫主义的根,和他现实主义的根一样,都深深扎在俄罗斯的泥土中。

选自《外国文学评论》,1990年第3期

独树一帜的《死魂灵》

钱中文

1842年5月，果戈理的《死魂灵》第十卷问世。小说是作者几经周折、冲破审查机关的重重阻碍，才得以出版的。《死魂灵》的出现，在俄国知识界立刻掀起了一场争论。有的人把它贬得一无是处，有的人又不恰当地把它誉为当代的《伊利亚特》。别林斯基当时撰文指出："没有一个诗人遭遇过像果戈理这样古怪的命运：连能够把他的作品背诵如流的人，都不敢把他视为伟大的作家；对于他的才能，没有一个人是漠然视之的：不是狂热地爱他，就是对他衔恨入骨。"①读者因一部小说而分成壁垒分明的两边——崇拜者和反对者，这在文学史上是不多见的。无怪乎赫尔岑说："《死魂灵》震动了整个俄国！"

果戈理生前景况并不如意，他因自己的创作一生受尽诽谤；加上生活上的种种烦扰，朋友间的激烈争论和尖锐的对立，常常使他陷入精神忧郁的境地。不过从文学史的观点看，他毕竟是幸运的。可以说他的《死魂灵》为俄国现实主义文学的形成奠定了基石，小说的艺术创作原则，为后来的俄国作家所公认和发展，它的批判倾向，对于19世纪俄国文学的长足进步，具有方向性的意义。

1835年秋，果戈理开始创作《死魂灵》。在这之前，他已出版了《狄康卡近乡夜话》、《密尔格拉得》和《小品集》（其中包括《涅瓦大街》、《肖像》和《狂人日记》）。他在这些作品中显露出来的幽默和讽刺的艺术才能，深为普希金所赞赏。为了支持果戈理的创作，普希金把自己搜集得来的有关《死魂灵》的素材，无私地送给了他。不久之后，果戈理写信给普希金说："我已动手写《死魂灵》，这将是一部卷帙浩繁的长篇小说，而且它也许会使人发笑。但是我现在写到第三章就搁笔了……我打算在这部长篇小说里，即使只从一个侧面也好，一定要把整个俄罗斯

① 《别林斯基选集》，第3卷，上海译文出版社，1980年，第412页。

反映出来。”[①]为什么果戈理写到第三章就停笔下来呢？原来这时他产生了写作喜剧的强烈愿望，于是他又向普希金求助，从后者得到了《钦差大臣》的素材。次年，在《钦差大臣》上演后不久。果戈理准备旅居国外，继续《死魂灵》的创作。行前他把已经写好的几章初稿念给普希金听，诗人听过后满怀忧郁地说：“老天爷，我们的俄罗斯是多么令人忧伤啊！”[②]《死魂灵》是果戈理在异乡漂泊的年月中，怀着无穷的乡愁写成的。

在《死魂灵》里，果戈理谈到有两种作家。一种作家回避现实，隐瞒生活真相，只写虚幻和美丽的故事、高尚的人物，为此他会大受世人欢迎。另一种作家则面向人生的坎坷、世道的艰辛，他的琴弦决不奏出甜美的歌，却只是深入那冷酷的、破碎的和平凡的性格深处，用不倦的雕刀来刻画出真实的人物形象，透过那“世人所能听得见的笑和世人见不到的、没有尝味过的泪”，来再现人生。果戈理生在黑暗时代，满目时艰，他无疑同意并且属于后一类作家。他的创作展现了俄国社会的停滞和历史发展必然要求之间的矛盾，普通人的不幸命运和他们对自由、幸福的向往。

《死魂灵》描写唯利是图的乞乞科夫来到某市，交结了省长、税务厅长、警察厅长等官僚，然后向该地地主收买已经死去而尚未注销户口的农奴——死魂灵，企图把他们当作活的农奴，抵押给监管委员会，骗取大笔押金，在丑事即将败露之际逃之夭夭。果戈理通过乞乞科夫同一批贪官污吏和各类地主的交往，广泛地展现了他们的日常生活和精神世界，把这些自称为“生活的主人”的丑类的庸俗、愚昧、贪婪、腐朽以及资本原始积累者的那种不择手段、冷酷无情的欺诈行径，尽情地加以嘲笑，使地主贵族的卑琐志趣、动物式的贪欲、精神的空虚、道德的堕落情状暴露无遗。小说还揭露了沙皇政权反人民的实质，透露了农奴制衰亡、没落的消息，写出了俄国文学前所未闻的震慑人心的东西。在俄国19 世纪的一些训诫小说里，地主们显得温文尔雅，无一不是正派人物。《死魂灵》一反这类小说，使“生活的主人”现出原形。正如赫尔岑所说的：“果戈理终于迫使他们走出别墅，跑出地主的家院，于是他们就不带

① 《果戈理全集》，第 10 卷，苏联科学院出版社，1940 年，第 375 页。

② 《果戈理全集》，第 8 卷，苏联科学院出版社，1952 年，第 294 页。

假面具、毫无掩饰地在我们面前走过，他们是醉鬼和饕餮之徒，他们是权力的谄媚的奴隶，是毫无怜恤地虐待奴隶的暴君；他们吞食人民的生命和鲜血，竟是这样自然、平静，有如婴儿吮吸母亲的乳汁一般。”[①] 这种撕下统治阶级假面具的无情揭露，正是果戈理作品的新内容，带人俄国文学的新东西。但是这使保守势力深为惶恐，以至要诬蔑《死魂灵》把一切优良的东西“淹没在胡闹、恶俗和废话的大杂烩里面”。他们指责小说展现生活的“污秽”，充满“无聊”琐事，“没有内容”，只写浑身缺陷、志趣低下的人，却不写正人君子，而且用语“粗俗”，书中官僚、地主的话，就连一个“正派的”仆人也说不出口。因此小说在“矜持拘礼的客厅里，在艳装小姐的闺房里”，那是令人难以忍受的，等等。在这类指责里，贵族老爷的情绪可说溢于言表。对此，果戈理在关于《死魂灵》的第三封信里写道：“……使他们害怕的是，我的人物一个比一个庸俗，没有任何现象可以使他们感到慰藉……如果我写出了不同寻常的恶棍，人们很快会原谅我，但是决不能宽恕我表现了庸俗。”[②] 别林斯基对《死魂灵》的出现感到由衷的喜悦，他驳斥了反动文人对小说的攻击，指出果戈理是勇敢而直率地注视俄国现实的第一人。“《死魂灵》这部作品所以伟大，正因为在它里面揭露并解剖生活到了琐屑之处，并且赋予这些琐屑之处以普遍意义。”[③]

在《死魂灵》里，俄国社会生活的阴暗面，通过卑琐的统治阶级人物群像得到了充分的表现，这些人物性格后来被称为文学典型。

玛尼洛夫浅薄无聊，耽于幻想。这种人外表显得斯文知礼，善于应酬，但是你马上就会发现，他不具鲜明个性，言谈极端贫乏，而缺乏明确的个性，又正是这类人的个性特征。那张两年前就夹在一本书的第十四页的书签，无情地暴露了他无所事事的生活方式和精神上的慵懒。女地主柯罗博奇卡则是固执、愚蠢，与世隔绝而又略带几分机警的人。她精心经营家业，铢积寸累，竭力支撑着旧式的小小庄园。如果说玛尼洛夫的庄园是宗法制农村走向凋敝的预兆，那么她的庄园则是那种自给自足的宗法式农村的缩影，不过像这种地方，在当时的俄国已为数不

① 《赫尔岑论文学》，上海文艺出版社，1962 年，第 72 页。

② 《果戈理全集》，第 8 卷，苏联科学院出版社，1952 年，第 294—295 页。

③ 《别林斯基选集》，第 3 卷，上海译文出版社，1980 年，第 507 页。

多了。诺兹德廖夫嗜酒好赌,撒谎成性,横蛮霸道,无所不为,表现出了乡间恶少、地痞的本色。果戈理用熊的笨拙的特征来描绘地主索巴凯维奇的外貌,而索巴凯维奇的思想和心理,也无不像熊一样贪婪和冷酷。他精明务实,狡猾异常,行诈而不受人骗。敛财与饕餮是这个高利贷者的本质特征。在普柳什金身上,果戈理主要突出了他的悭吝。他拥有上千农奴,但却衣衫褴褛,形同乞丐;他贪财如命,不惜与子女断绝来往;他宁可让粮食霉烂变质,也不让农奴得到温饱,致使大批农奴外逃谋生,或如蝇子般死亡。守财奴的本性使他大量破坏物质财富,丧失一切人性感情。他的残破不堪的庄园,是宗法制农村走向解体过程的生动写照。

乞乞科夫是小说里的中心人物,小说通过他收买死魂灵的经历,把俄国城乡一幅幅的生活画面联接了起来,再汇集成一幅危机四伏的俄国社会的完整的图画。此人精明强干,老谋深算,善于审时度势,适应任何环境,为了达到发财致富的目的,不惜践踏任何道德原则。乞乞科夫这种"好掌柜"式的生意人,是19世纪初俄国社会中的新现象,是农奴制行将没落、资本主义迅速发展时期的产物。由于是新现象,所以在小说第一卷的最后一章里,补叙了这个人物的成长。乞乞科夫出身小贵族,自小接受的家庭教育是:一要想方设法博取上级的欢心;二是"有了钱什么事你都能够办得到,什么路你都能够打得通"。这种"家训"后来成为乞乞科夫的处世哲学。他走进社会后,奉迎上司,贪污受贿,大搞投机事业,当丑行被揭露、遭到打击时,又善于从逆境中脱身,伺机再起。收买死魂灵是他屡遭挫折之后的又一攫取钱财的新"事业",表现了资本原始积累时期正在成长中的资产者的掠夺本性。

《死魂灵》的另一方面的重要内容,在于揭示了人民的痛苦的处境,他们合理的生活追求。广大人民生活的悲惨境遇,常常通过"生活的主人"丑行的描写,间接地表现出来。在乞乞科夫和玛尼洛夫交谈死魂灵的买卖时,后者说他的农奴"死了很多",但到底有多少,他却说不清楚。在索巴凯维奇那里,死去的农奴中不少是结实的庄稼汉,会修房造车的能工巧匠。小说通过市里官僚谈论农奴移居问题,从侧面告诉读者:广大农奴由于不堪忍受压迫,或结伙逃亡,或聚众暴动,杀死为非作歹的宪兵,等等。特别写得出色的是,在乞乞科夫的勾当即将败露之时,小说插进了一个戈贝金大尉的故事。戈贝金在反抗法国入侵的卫国战争

中成为残废,生活无着,去彼得堡也是求告无门,在屡遭冷遇和侮辱并被押送回乡之后,终于忍无可忍,铤而走险,占山为王去了。故事谴责了反动官僚的假爱国主义,也表现了官逼民反的必然趋势。

《死魂灵》揭露出来的社会问题的严重性,它的批判倾向,曾使当时俄国的有识之士深为震惊,意识到不改变现状,就无法拯救俄国。小说的客观效果甚至使作家本人也大为惊恐,好像出乎他的意料,以致在受到保守势力的影响后,竟在小说的二版序言(1846 年)中说:"在这本书里,许多描写是不正确的,不真实的,与俄国发生的情况不符。"①不过俄国的进步舆论是公正的,别林斯基认为果戈理是一位"合乎时代精神的诗人",指出《死魂灵》的出现表明了俄国文学正在"不断地走向独创性和民族性",在这方面,"没有一个作家获得像果戈理一样大的成功"。②

《死魂灵》在艺术上别具一格,它的人物性格描写,幽默与讽刺的运用以及和抒情的结合,都无不显示出它特有的独创性,在俄国文学中独树一帜。

小说在塑造人物的性格方面,大致采用了两种方式。一是作家通过人物在特定环境中的活动,以肖像画的方法鲜明地勾勒出他们的性格特征,精神面貌,而不展现其形成过程。玛尼洛夫等几个地主形象的刻画,就属于这一类型。一是作家的描写人物性格时,也写他的形成过程,对于乞乞科夫的刻画就是如此。但无论使用哪种方式,果戈理都十分注意环境在人物性格形成中的支配作用,而不仅是把环境看作人物活动的场所。别林斯基在谈到《死魂灵》中的人物时说:"这些人物所以为人丑恶,是在他们所受的教养上,在粗鄙无学上,却不是在本性上……"③小说中地主们的各种性格特征,无不与农奴制,地主们的政治、经济地位和他们特有的生活方式、文化教养有关。其次,果戈理在人物描写中十分自觉地强调人物性格中的个性特征,他抓住这些特征之后,加以充分的夸张与集中,把它们推向极限而又不失其真。小说中各个地主的形象的特征固然是多方面的,但作为性格特征,果戈理实际

---

① 《果戈理全集》,第 6 卷,苏联科学院出版社,1951 年,第 587 页。
② 《别林斯基选集》,第 2 卷,时代出版社,1953 年,第 400 页。
③ 《别林斯基选集》,第 3 卷,上海译文出版社,1980 年,第 457 页。

上只突出了他们每个人的某些方面。有时重复描写它们,目的在于使其发展为人物性格中的充分个性化的东西,使人物成为富有个性特征的"这一个"。果戈理塑造的人物典型,有的已成为文学中的"普通名称"或"共名",例如人们遇到吝啬的人,就会联想到普柳什金其人。一个艺术形象能够如此深入人心,这对于作家来说,是一种极高的荣誉。

果戈理在揭露俄国社会和鞭笞"生活的主人"时所显示来的强烈批判倾向,同他使用的幽默讽刺手段也是分不开的。一般人固然都可能在生活中发现某种可笑的现象,但是事事处处能抓住笑的契机,却是少有的才赋。果戈理自己说过,人们对他发了不少议论,但都未能判明他的主要特征是什么,只有普希金一人觉察到了。诗人对果戈理说:"还从来没有一位作家有过这样的才华,善于把生活中的庸俗那样鲜明地描绘出来,把庸夫俗子的庸俗,那么有力地勾勒出来,使得所有容易被滑过的琐事,一览无余地呈现在大家眼前。"①这就是果戈理的主要特征。《死魂灵》最终地形成了果戈理的富有独创精神的创作个性,在这里,庸俗人的庸俗主要通过幽默的笔调和讽刺的描写,得到了充分的体现。但这绝不是向壁虚构,作家只是敏锐地抓住生活中可笑的现象,把它们淋漓尽致地展现出来而已。这也绝不是为了博得浅薄的一笑,而是在让人笑过之后,继之以沉思,一种沉郁的思索。果戈理的幽默讽刺,溶入了人物的外貌、动作、言语、心理和场景描写之中。即便是一件家具,人物的一个动作,转眼之间,作家可以赋予它们以特殊的意义,成为讽刺人物的手段,造成幽默滑稽的情势。索巴凯维奇熊一般的长相和动作,普柳什金衣衫破烂、不男不女的打扮,玛尼洛夫和乞乞科夫进入客厅时长时间的谦让的滑稽镜头,诺兹德廖夫杂乱而缺乏逻辑的语言,乞乞科夫和柯罗博奇卡、索巴凯维奇谈判买卖时的不同心理反应,都是显示人物性格的出色的讽刺描写。至于官僚衙门,果戈理是极为痛恨的,他把这些衙门描写得宛如一架无情的机器,用嘲讽的笔触,把那里贪污受贿的普遍的腐败习气,生动地展现于读者之前。这是一种能够激发起读者鄙视和愤怒的讽刺。不过,如果我们顺着故事的讽刺笔触而潜入作者的内心,则不难发现他是怀着极大的痛苦写成《死魂灵》的。例如,其中涉及死魂灵买卖的场面,虽则喜剧性十足,但一切又

---

① 《果戈理全集》,第8卷,苏联科学院出版社,1952年,第292页。

带有悲剧色彩;以滑稽的喜剧形式演出悲剧,就更显出作家内心忧愤之深广。因此我们可以说,《死魂灵》中的讽刺和由此而引起的笑,正是作家愤慨的表现。

《死魂灵》作为讽刺作品,又运用了抒情插叙,这是俄国文学中罕有的现象。果戈理看到,现实生活里没有一线光明,处处是普柳什金家院式的败落景象。因此,他描绘生活本来面目,不作半点粉饰。但是,果戈理作品中的否定精神和理想是互为依存的。"崇高和美常常是从卑下的、受人卑视的生活里冒出来的,或是由于无穷的和不同性质的现象的撞击而引起,这些现象使人类生活不断地变得五彩缤纷……"①在《死魂灵》里,果戈理一写到人民的命运时,他原来那支充满嘲讽意味的笔,立刻会倾泻出抒情的音调;他描绘了理想的祖国,有如疾驶着的三驾马车,飞奔向前,唱出广漠无垠的大地一定会诞生英雄的歌。但是在当时真正的死魂灵仍然统治俄国,人民无穷的才智受尽摧残。所以作家难以用艺术描写把理想具体化,他运用了抒情插笔的形式,来表达他对理想的向往,对人民的赞美,对祖国命运的忧思。在这种场合,那洋溢着激情的、高远而嘹亮的音调,真如穿透乌云的太阳光束,照射到现实深处,使生活愈加显出其丑陋,从而更加反映出小说对现实的否定倾向。也正是这种昂扬的抒情笔调,赋予《死魂灵》第一卷以激动人心的力量。在 19 世纪俄国文学中,抒情和幽默、讽刺的奇妙结合,大概只有在《死魂灵》中才能见到。不过我们也要看到,在有的抒情插笔中,也夹杂着某种神秘因素,如小说十一章里写到:"会有一个天赋神明般德性的大丈夫上场……"云云,这是宗教神秘思想的流露,别林斯基当时就曾为此不安,这种因素后来真的发生了消极影响。

果戈理善于从荒诞不经的事件中摄取题材,能够在那些初看起来令人难以置信的事物中,发现其合理因素,通过艺术加工把事物的偶然性,最大限度地转化为艺术的必然性,并且既保持原来事物的荒诞性,又赋予它以深刻的社会意义。《钦差大臣》是如此,《死魂灵》也具有这种特点。例如作家抓住了买卖死魂灵这类带有耸人听闻的特点的事件,通过艺术提炼,使其转化成为含义深刻的惊心动魄的故事。在情节选择方面,果戈理极好使用突然和意外的因素,造成结构上的波澜起伏

① 转引自艾里斯别格:《讽刺理论问题》,苏联作家出版社,1957 年,第 91 页。

的紧张性。小说中五个地主的出场颇具匠心,写法各不一样。乞乞科夫先是结识了玛尼洛夫,索巴凯维奇和诺兹德廖夫。他去拜访玛尼洛夫,受到一番礼遇,而在去索巴凯维奇家时,深夜迷路,意外地闯进了柯罗博奇卡的庄园。同这个女地主的买卖谈判使他大费口舌。而在路上的小酒店里,竟与诺兹德廖夫不期而遇。乞乞科夫原来以为从他那里可以不费吹灰之力得到一批死魂灵,谁料事与愿违,竟受到种种侮辱。之后,他又煞费心力,与索巴凯维奇进行了一场钩心斗角的买卖。随之引出普柳什金,乞乞科夫出乎意外地从他那里便宜地买到了一批死魂灵。乞乞科夫在办理过户手续时,又来了一个突然。作者让诺兹德廖夫与柯罗博奇卡在乞乞科夫的买卖中发生意料不到的影响:一个不请自至,以其习以为常的造谣方式,当众揭穿乞乞科夫"在做死魂灵的买卖";一个则不顾远道,进城来打听死魂灵的时价,估量自己在卖价上是否吃亏。结果谣言夹杂真情,四处传播,官僚们议论纷纷,摸不透乞乞科夫为何物,于是气氛骤变。乞乞科夫四处碰壁,惊惶失措,只得溜走了事。可以看到,情节布局中这种峰回路转的描写,十分引人入胜。

《死魂灵》问世后不久,果戈理于 1843 年初出版了自己作品的四卷集,其中收有过去未曾发表过的作品,如《外套》等。就这些作品的思想倾向来说,它们和《死魂灵》第一卷是一脉相承的。但是自此以后,果戈理在思想上、进而在创作上发生了深刻的危机。

40 年代,随着俄国国内形势的发展,社会思想斗争有所加剧。围绕俄国向何处去、社会如何才能振兴等问题,保守的斯拉夫派、自由主义的西欧派和革命民主派之间的争论日趋激烈,彼此间的对立也日渐分明。这时果戈理却站到了保守阵营一边。他害怕社会震动,不赞成通过革命途径解决社会问题;他转向宗教、道德的探求,以为个人的内心修养和自我完善,乃是平息现实中"普遍纷争"和改造社会的有效手段。这种错误思想在他 1847 年出版的《与友人书简选》中,发展到了顶点:他竟认为农奴制是最理想的制度,农奴应该安分守己,听凭农奴主剥削和奴役。他的这种思想,受到了别林斯基的严厉批判。

《死魂灵》第二卷的写作,早在 1840 年就已开始,现行流传的《死魂灵》第二卷是未完成的残稿,因此缺乏结构上的完整性。据苏联学者的

考证,这五章残稿写于1843—1845年间[①],是作家思想危机开始时期的产物。所以一方面,它在思想艺术上与第一卷仍然保持着一定的联系;另一方面,第二卷的批判锋芒大大减弱了,作家在一些章节中,企图从没落阶级的人物中间寻找力挽狂澜、振兴农奴制的理想人物。这两个方面,在小说的不同人物身上分别反映了出来。

乞乞科夫仍然干着收买死魂灵的勾当,不过这已不是小说发展的主要线索。他依旧圆滑世故,善于随机应变和揣摩对方心理,但终以诈骗他人巨额遗产的丑行败露,再次锒铛入狱。在绝望的时候,他向人求饶,声言一定悔过自新;一旦处境稍有好转,却又立刻故态复萌。

坚捷特尼科夫的形象,使我们想起了玛尼洛夫。他原来胸怀大志,但腐朽的教育和环境的影响,使他一无所长。在仕途受挫之后,就隐居乡间。他对农事一窍不通,整日在"构思"一部关于俄国的鸿篇巨著,借此消磨时光。地主彼杜赫是一个索巴凯维奇式的人物,不过没有那么狡狯,但也是一个饕餮鬼,整天只知安排吃喝。对于退伍上校柯什卡廖夫,小说着墨无多,但刻划得十分生动。柯什卡廖夫管理田庄的办法是文牍主义的。在他的田庄办事,必须先写申请,逐级传递,再由他亲自审批。他还盲目崇外,声称"只要给半数俄国庄稼汉穿上德国款式的裤子,科学就会昌盛,商业就会繁荣,黄金时代也必将来临于俄罗斯"。至于破落地主赫罗布耶夫,在经济上虽然已经山穷水尽,却仍不肯放下贵族架子,一有进款,立即挥霍干净,连乞乞科夫也把他视为"浪荡子"。由于这些人物都是俄国社会的消极现象,所以果戈理对他们仍然抱了一种嘲讽的态度,在描写他们时,"笔力不让第一卷"[②]。但我们又分明看到,果戈理在这里同时使用下述原则:"我的人物决非坏人,只要我给其中任何一人加上些正面特点,读者就会同他们握手言欢。"[③]例如对贝特里歇夫将军的描写,说他"既有关键时刻的大度,勇猛,无比慷慨,处事机敏,却又掺杂着任性,虚荣,自爱……"对赫罗布耶夫也是如此。总之,在倾向性上是不同于第一卷的。

我们在前面说到,《死魂灵》第一卷出版后,有人指责果戈理只写满

---

① 参见赫拉普钦柯:《果戈理的创作》,苏联科学院出版社,1954年,第486页。

② 《鲁迅论文学与艺术》,下册,北京:人民文学出版社,1980年,第982页。

③ 《果戈理全集》,第8卷,苏联科学院出版社,1952年,第293页。

身恶行的人,而不写高尚人物。果戈理在《死魂灵》二版序言中谈到:"优秀的人物和性格将在后几卷里出现。"第二卷中的柯斯坦若格洛和摩拉佐夫,就是作家的理想人物。柯斯坦若格洛被作家写成振兴农奴制的"优秀的人物",他精力旺盛,管理有方;认为地主"必须对劳动怀有热爱",声言"我自个儿干活也像牛一样拼命地干,庄稼汉在我这儿也得这样"。为了解决自己的农产品的出路,他利用大批快要饿死而投奔他的农奴,开办各种工厂,大发其财;而且据说他庄里的庄稼汉,也"过着金银铺满地,铲子铲不尽的好日子"!小说写到专卖人、豪富摩拉佐夫时,说他"不但可以管理地主的庄园,简直可以管理一个国家"。此人笃信宗教,道德高尚,虽有千万资财,但穿着简朴。他以"对善的爱"和"强迫自己行善"来启发乞乞科夫灵魂的自新。毫无疑问,果戈理企图通过这两个人物,描绘出一幅美妙的社会图景:"普遍纷争"将为普遍和谐所代替,地主和农民将共同富裕。由于这纯粹是一种幻想,既无现实基础,也歪曲生活,所以这些人物身上充满了说教气味,艺术上也苍白无力。至于结尾一章中的公爵,一面好像深知社会积弊,一面又要求各级官僚克尽职守,和谐一致,拯救俄国,云云,也纯属侈谈。

果戈理在《作者自白》中写道:"我从未通过想象(意为杜撰——作者)创作出什么东西来,我没有这种资质。我只取材于现实生活以及我所熟悉的材料,那时才能创造出好东西。"[①]不幸的是,小说第二卷的创作,恰恰违背了这一原则,一些人物完全是出于作家的杜撰,这是他的错误的社会、宗教理想造成的恶果。他否定了第一卷的倾向,却肯定了应予否定的生活现象,这使他在艺术上走向虚假。在关于《死魂灵》的第四封信里,果戈理写道:"不,常常有这样的时候,当你表现不出一代人的所有卑鄙龌龊的全都深度,那时你就不能把社会以及整个一代人引向美;常常有这样的时候,当你不能了如指掌地为所有的人指出通向崇高和美的途径时,那就不应该去侈谈崇高和美。后一种情况在《死魂灵》第二卷里的表现,是极为微弱的,但它却应该成为第二卷里最主要的东西;就因为如此,我把第二卷焚毁了。"[②]果戈理一面对《死魂灵》第二卷稿子里的否定倾向感到不安,一面又创造不出理想的人物形象,来

---

① 《果戈理全集》,第8卷,苏联科学院出版社,1952年,第446页。

② 同上书,第298页。

为世人指点迷津，因此他不胜苦恼，并导致1845年焚稿的悲剧。后来他痛苦地承认，由于长期客居异乡，对俄国现状已大为隔膜，需要重新研究生活。他在1849年的一封信里说："我根本还未考虑到有美德的人物。相反，几乎所有登场人物都可以称为带有缺点的人物。"[①]我们看到，这时的果戈理在思想上是有所变化的，不过由于他只限于想把正在走向没落的地主、贵族写成"带有缺点的人物"，并未根除虚假的理想，所以第二卷的改写工作未见成效，结果不得不在去世前再次焚稿。

一个作家是要有理想的，缺乏进步的理想，会使自己醉心于低下的趣味，使他的创作流于平庸。但是那种脱离了生活的理想，那种与生活进程不符、特别是为反动的社会、宗教观念束缚的理想，必将使作家在创作上走入歧途。这不正是《死魂灵》第一、二卷的成败得失给予我们的启迪么！

《死魂灵》开创了俄国文学的新阶段，它使现实主义在俄国文学中获得了彻底胜利。1845年别林斯基写道："《死魂灵》使果戈理本人以前所写的作品都为之黯然失色，它在巩固新的流派胜利的同时，彻底解决了当代的文学问题"[②]，即现实主义方向问题。大约十年之后，车尔尼雪夫斯基在评述前一时期的文学时，把这一时期称为"果戈理时期"，指出果戈理奠定的现实主义就是批判现实主义。他说：果戈理"使得俄国文学坚决追求内容，而且这种追求是顺着坚实的倾向，就是批判的倾向而进行的"[③]。俄国批评家们的这些论述，高度评价了果戈理在俄国文学中的丰功伟绩，确定了伟大作家在批判现实主义文学发展中的历史地位。这些论述由于真实地反映了俄国文学的历史进程而至今为人们所公认。

选自果戈理：《死魂灵》"译本序"，满涛，许庆道译
北京：人民文学出版社，1983年

① 《果戈理全集》，第14卷，苏联科学院出版社，1952年，第152页。
② 《别林斯基选集》，第2卷，时代出版社，1953年，第134页。
③ 《车尔尼雪夫斯基论文学》，上卷，新文艺出版社，1957年，第28页。

《前夜·父与子》中译本序

陈　燊

在世界文学中，也许很少有人像屠格涅夫那样，作为一个小说家，却不愧为抒情诗人；而作为抒情诗人，他又是现实主义者。他的诗神，温文尔雅，但却不是高踞于奥林帕斯山上，不食人间烟火。他的笔端倾泻的不只是"爱情、人世的悲哀、淡淡的哀愁、自由的热烈颂歌、生之欢乐的陶醉"[①]；而主要是"飞驰中"的社会生活的重大现象，是这些现象的艺术反映。

从19世纪40年代到60年代的俄国，正处于资本主义关系逐渐茁壮和封建农奴制面临崩溃的时代，用列宁的话来说，当时"一切社会问题都归结到与农奴制度及其残余作斗争"[②]。与这个社会经济条件相适应，贵族活动家已丧失其历史作用，代替他们，民主主义平民知识分子出现在社会舞台的前景。屠格涅夫在这段时期的创作，正好是当时历史的纪录。他以反农奴制倾向的特写集《猎人笔记》进入文学之林，接着他以《罗亭》宣告了贵族知识分子成为"多余的人"的判决，又以《贵族之家》唱出了贵族阶级"黄金时代"消逝的挽歌。在这以后，社会上在等待着，屠格涅夫下一部小说将以什么人为主人公呢？果然，屠格涅夫不负所望，在自己新作中，塑造了平民知识分子的"新人"形象，反映了当时社会运动由新的活动家来推动的历史趋向。这就是放在我们面前的《前夜》(1859)和《父与子》(1861)。就思想内容和艺术成就来说，两者可算是他创作中的双璧。

遵循形象思维的艺术规律，以生活为"艺术的永恒渊源"，是屠格涅夫的创作原则。他从不"从观念出发"来"创造形象"，总要有"活人来

---

① 20年代苏联有些研究者否认屠格涅夫是现实主义者，说他是"为艺术而艺术"的作家，说他作为艺术家的力量在于抒情，而其抒情主题则是"爱情、人世的悲哀……"。

② 《列宁选集》，北京：人民出版社，第1卷，第128页。

做依据"，但又不是依样葫芦，而是把生活"升华为诗的理想"。他力求把握生活的"运动规律"，透过"偶然性的变幻"捉摸到时代的典型。《前夜》中英沙罗夫的原型，是一个姓卡特拉诺夫的保加利亚爱国者，他曾在莫斯科大学读书，一个少女爱上了他，跟他一起去保加利亚，后来他们一度回到俄国，不久他在威尼斯病故[①]。屠格涅夫从友人那里得到关于他的记载，敏锐地从他身上看到自己"要找寻的主人公"，自己在构思中的那个"对自由怀着蒙胧而又强烈的渴望的叶琳娜愿意为之委身的主人公"[②]。那是在1855年。但只有到了农奴制改革的"前夜"，当他在俄国生活中看到英沙罗夫那样的人物的时候，才在作品中塑造他的形象，使之成为"新时代的预言者"[③]。《父与子》里巴扎罗夫的原型是某县医生德米特利耶夫。屠格涅夫一次在旅行中与他邂逅，深深为他的锋利独到的见解而吃惊，从这里敏锐地感觉到那时"刚刚产生、还在酝酿之中、后来被称为'虚无主义'的因素"[④]，抓住了60年代民主主义平民知识分子的特性。他心中孕育着这个形象，并不断地概括"巴扎罗夫们"以及所熟悉的贵族友人的品性，终于创造出"父"与"子"的典型，反映了当时两种历史力量的斗争。可以说，凝视当前现实的现象，深入了解其底蕴，敏捷地抓住时代的脉搏，艺术地加以反映：这一切正是屠格涅夫之所以成为大作家的主要原因。

凡是伟大的作家，正如列宁说的，总是要表现革命的某些本质方面。这当然不排斥他的世界观中存在着消极因素及由此产生的消极作用。屠格涅夫也是这样。他没有站在时代的前列，思想立场的矛盾，使他的创作成为复杂的文学现象。

这里我们想谈谈《前夜》和《父与子》写作时期的他的思想状况。屠格涅夫属于贵族自由主义者，这是众所周知的。不过，关于自由主义者的演变以及这位作家的思想特点，仍有待于历史的和具体的分析。贵族自由主义者是资产阶级化了的贵族，在40年代刚出现时尚有其进步的意义。一直到50年代中期，在消灭农奴制问题上，他们同民主主

---

① 这里根据《屠格涅夫全集》第8卷有关的考证。屠格涅夫自己在为1880年版的长篇小说集的《前言》中谈到这件事，但比较简略。

② 《屠格涅夫全集》，第12卷，第306页。

③ 《屠格涅夫全集》，书信集，第8卷，第323页。

④ 见《屠格涅夫全集》，第14卷，第97页。

义者还是基本一致的。1855 年以后才开始发生了变化。克里木战争的失败,暴露了俄国专制农奴制度的腐朽性。于是,“被活埋了的俄国”“睁开眼睛”从坟墓里走了出来(斯塔索夫语),社会上各个阶层都感到改革的必要,农民起义的浪潮也日益高涨。新皇亚历山大二世被迫宣布准备实行农奴制改革,并且稍稍放宽书刊的审查。社会上出现了空前活跃的气氛,当时舆论的大胆曾使刚从流放回来的谢德林感到惊奇。但是,如果说在尼古拉一世(他死于 1855 年)的高压统治下,自由主义者对沙皇政府还抱着对抗的情绪,那么现在,在表面上“自由”的氛围中,在新的革命形势下,却渐渐趋向同政府妥协了。面对农奴制改革的方法和道路的问题,他们同革命民主主义者产生了分歧。革命民主主义者主张把土地无偿地分给农民,寄希望于农民革命。自由主义者虽然也同意分配土地,却要收取大量赎金;他们害怕革命,拥护沙皇“自上而下”的改革。到了 1861 年 2 月农奴制改革法令颁布,其欺骗性质暴露以后,两派“越来越清楚地、明确地、坚决地分开”[①],形成了壁垒分明的两大阵营,而自由主义者也开始变成一种保守的以至反动的力量了。这个历史的交界,也是屠格涅夫思想创作的转折点。

一般说来,屠格涅夫的思想演变同自由主义者可说是亦步亦趋的。但是正像个性不能完全包括于共性一样,屠格涅夫也不能完全归结为自由主义者。而且作为作家,他在创作中所表现的思想又有其矛盾的地方。的确,屠格涅夫像有人指出的那样,具有启蒙者的某些特点。例如,“强烈仇视”农奴制,“热烈拥护”全盘欧化,“衷心相信”农奴制废除“就会有普遍幸福”并“促进这一事业”[②]。但是,屠格涅夫只是“温和的启蒙者”,他的出发点是资产阶级人道主义,他只是同情人民而不是站在人民一边[③],带有明显的人道主义双重性。一方面,在他看来,农奴“应该享有人权”(加里宁语),他同情农奴制下农奴备受欺压的无权地位,揭露压迫农奴的贵族地主、包括自由主义者(从《猎人笔记》到《前夜》、《父与子》);另一方面,他看不到人民的力量,在谈到改革前夜需

---

① 《列宁全集》,第 17 卷,第 105 页。

② 参阅《列宁选集》,北京:人民出版社,第 1 卷,第 127 页。

③ 屠格涅夫在致拉姆别尔特的信中,说自己“任何时候也不为人民而写作”。(见《屠格涅夫全集》,书信集,第 5 卷,第 120 页)。

要的英雄人物时特地注明"不是指的人民",他认为革命的因素不存在于人民身上,而"只存在于有教养阶级的少数人之中"[①]。一方面,他"真诚地"希望农奴制改革,与一般自由主义者不同,他看到贵族地主在"表面上情愿(改革)的后面隐蔽着极度顽固——既恐怖又吝啬",他庆幸农奴制改革"不会后退"[②],他忧心冲冲,唯恐贵族农奴主阻挠改革,希望通过科学和文学唤起俄国进步力量支持政府实现这个"皇上的高尚意图"[③];另一方面,他畏惧农民革命,深恐"革命发生,全部贵族都将被绞死",认为"我们不应通过这条道路前进"[④]。思想立场上的这些矛盾,终于导致了他同革命民主主义者及其刊物《现代人》的彻底决裂。

《前夜》和《父与子》正好写成于作家思想创作转折的前夕,从这里可以看到他当时的思想矛盾的折射。一般认为,屠格涅夫在《父与子》里取得现实主义的胜利,但这也只是因为他的矛盾的思想中积极因素占了上风。作为作家,屠格涅夫不同于他的文学界自由主义的友人德鲁日宁、安宁科夫、包特金等人。他们都受过别林斯基的熏陶。德鲁日宁等人在50年代,早就成为纯艺术的鼓吹者;而屠格涅夫,特别在创作中,仍然基本上遵循别林斯基的遗教,忠实地反映客观现实。固然,在1862年以后,屠格涅夫也有过唯美主义的倾向(如《够了》和《幻影》),也公开诽谤过革命民主主义者(如《烟》),但他的立场是动摇的、矛盾的。他始终没有陷入反动阵营,也没有像皮谢姆斯基、冈察洛夫、列斯科夫以及陀思妥耶夫斯基那样卷入"反虚无主义小说"的逆流。

如果说,评价作家的立场,不能离开他的作品,那么,分析作品的思想,则主要应着眼于艺术形象。

杜勃罗留波夫关于《前夜》写道:"他(屠格涅夫)意识到,以前的英雄已经完成了自己的事业……就决定放弃他们,从某些片断现象中抓住生活新要求的趋势,试行站上今天进步运动所循以实现的道路上。"[⑤]

---

① 分别见《屠格涅夫全集》,书信集,第8卷第368页,第5卷第49页。

② 《屠格涅夫全集》,书信集,第3卷,第181页。

③ 《屠格涅夫全集》,第15卷,第235—237页。

④ 转引自C·彼特罗夫著《屠格涅夫》,1961年,第351—352页。

⑤ 引自《真正的白天何时到来?》见《杜勃罗留波夫文集》,第6卷,第105页。下文提到的他的话均引自这篇文章。

小说的布局正好体现“以前的英雄”为“新人”所代替的过程。

我们首先看到的是舒宾和伯尔森涅夫。舒宾具有艺术家的气质和才华,机智而乐观。但是他玩世不恭,沉湎于个人的幸福。对于艺术他也只是随兴之所至,当作玩乐,而不愿下苦功夫。与他不同,伯尔森涅夫严肃,好学,锲而不舍。他不为世俗的乐趣而动心,热烈追求学术上的成就。他常常感到个人幸福同责任感的矛盾,但他善良,他可以为责任而牺牲个人的幸福。不过,伯尔森涅夫也只是不能高飞的燕雀,他的可怜的理想无非是当一名教授,他脱离生活而遁入古代文化。饶有意思的是,在《前夜》初稿中,他谈到过“人民”、“真理”等字眼,在定稿时作家都给删掉了。

在俄国19世纪30年代,许多人曾醉心于艺术,而在40年代则曾迷恋于学术。舒宾和伯尔森涅夫所向往的正好一个是纯艺术,一个是纯学术。他们作为50年代的贵族优秀人物,已经没有他们前辈罗亭那样追求崇高理想的激情了。他们不是农奴制改革“前夜”所需要的。时代的英雄只能是平民知识分子的代表,这就是英沙罗夫。

英沙罗夫是保加利亚富商的儿子,他的祖国被土耳其人占领;父母都遭土耳其人杀害。他立誓要洗雪国耻家仇,内心燃烧着为解放祖国而献身的感情的火焰。他坚强果断,沉着寡言,讲究实际,言行一致。他目标明确,心不旁骛。他外表羸弱,却蕴藏着勇士般的力量。他将整个身心献给祖国解放事业,准备为此牺牲一切,包括爱情,如果它妨碍他的事业的话。他能团结同胞,并在他们中间享有信任和威信。如果说舒宾恣纵感情而猎逐幸福,伯尔森涅夫遵循理智而有强烈责任感,那么对英沙罗夫说来,个人追求和社会责任是和谐一致的。这是社会地位使然,他的国耻家仇是连结在一起的。

《前夜》反映的是改革的“前夜”。社会必须改革,这个问题深深激动着屠格涅夫。改革有赖于“自觉的英雄性格”①。他清醒地看到,在贵族中,即使是优秀分子,也不能肩任这样的历史任务。要寻找“新人”。这种“新人”,车尔尼雪夫斯基在1858年曾在文章中提到,他们在生活中也确实已经出现,虽然还是罕见现象,其代表就是车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫等民主主义平民知识分子。屠格涅夫从生活中得到

① 《屠格涅夫全集》,书信集,第3卷,第368页。

启示,就以平民知识分子代替贵族活动家作为文学的主人公,明确地表达了历史发展的要求和趋向,并在俄国文学史上打开崭新的一页。这是他在思想上和艺术上的不朽成就。但是这种成就不仅仅由于他的艺术敏感,而主要由于他的"艺术上的自我否定",他"强迫自己的审美感,迁就于固执的……高尚的心灵倾向",而使贵族的优秀代表在精神上为英沙罗夫所战胜。[①]

可是事情还有另一个方面。英沙罗夫是保加利亚人,目标是解放祖国,他要与之斗争的是外部的敌人,是土耳其占领者。而当时俄国社会,像杜勃罗留波夫说的,需要的是俄国的英沙罗夫,要反对的是内部的敌人,即以沙皇为首的农奴主和专制农奴制度。因此可以说,英沙罗夫同当时俄国的需要还是有一定距离的。这也不是屠格涅夫艺术上的失算,而是由于他的思想立场的限制。屠格涅夫以人道主义来反对农奴制,他只渴望"自上而下"的改革,而不赞成革命。他所隐忧的不是这种改革的有名无实,而是贵族顽固派的阻挠改革,因而认为,俄国需要团结有教养阶级一切进步力量同农奴制斗争,而人民则只能跟随前进;这就需要像英沙罗夫那样的人物、团结包括"最贫苦的农民和乞丐在内"的"保加利亚人"以争取"整个民族的解放"。这也就是幻想以民族解放代替社会革命,以各阶级的联合来代替农奴反农奴主的斗争。不仅如此。对于英沙罗夫,他的态度也是矛盾的。他推崇他的高尚和爱国主义,却不完全同情他的革命理想和行动。他把英沙罗夫看作堂吉诃德[②],也就是虽然忠于理想,但却是徒劳无补的。因此,不仅没有表现英沙罗夫的行动,使其在那"恋爱应当让位给公民活动的地方"就中断了生命;而且通过舒宾所塑造的两个英沙罗夫塑像,表明作家自己对他又爱又憎的两种感情。正因如此,作家不能渗透到这个人物的心灵:英沙罗夫做的是什么,想的是什么,希望的是什么……,都是一个没有答案的谜,以致这个艺术形象的轮廓有点模糊。

从形象丰满来说,应推女主人公叶琳娜。她是中心人物,不仅情节

---

① 这是当时一个否定《前夜》的批评家说的话,见《屠格涅夫全集》,第8卷,第537页。

② 屠格涅夫的《堂吉诃德和哈姆莱特》一文发表于《前夜》之后几个月,但开始写作于1856年。在这两个作品发表后不久,有人就认为英沙罗夫体现了屠格涅夫所理解的堂吉诃德的精神。

围绕她而展开,所有人物的优缺点也由她来衡量——“自觉的英雄性格”就是通过她来选择的。她有性格形成的历史。父亲是空虚的却不严厉的自由主义者,使她能养成自由的性格;母亲多愁善感,因丈夫不忠实长期感到压抑,又孕育了叶琳娜同情心的幼芽。但这种同情心主要还是由社会培养出来的。她常常梦见贫苦的人,正像杜勃罗留波夫指出,当时俄国社会中“一切优秀事物不都是在这一类印象中成长和得到锻炼的吗”?她渴望积极的行动,不仅做好人,还要做好事。她单独成长,习惯于冷静分析,具有独立思考的能力。庸俗无聊的家庭,使她感到孤独和苦闷。她早就憧憬冲出这个无形的樊笼,缺乏的只是一个可以信赖的理想人物给她指明道路。舒宾虽有才华却华而不实,伯尔森涅夫虽然渊博却目光短浅,更不用说库尔纳托夫斯基,此人虽然干练而讲实际,但却那么庸俗!她所倾心的只能是英沙罗夫那样既有崇高理想又能脚踏实地的实践家。“解放自己的祖国!”她从这句“伟大”的话里看到自己所探求的理想的体现。屠格涅夫以描写少女著称,而叶琳娜则是他笔下最完美的形象。要知道他的少女形象是以理想见胜,但是娜达莎(《罗亭》)或丽莎(《贵族之家》)所憧憬的却只有理想的形式,而叶琳娜的理想才获得具体的内容。英沙罗夫像磁石那样吸引了她,她多年潜伏的感情像春潮那样奔涌出来。通过日记作家缕述了她的隐秘的心理活动,让她弄清了自己的情感。她果敢坚决,主动地三次访问了英沙罗夫。社会的舆论只配受她蔑视,家庭父母是她早要挣脱的羁绊;英沙罗夫要回祖国,等待着他们的是贫困、艰险和屈辱……这些丝毫也不能阻挠她前进。她爱上他就无保留地把自己同他的命运连在一起。可以说,到此为止,这个形象是鲜明的、完整的。而下文却稍稍有了变化。“欢乐极兮哀情多”!在他们结合后,作品的情节急转直下。但是,作家似乎不忍他们这么匆匆地喝完了人生的苦酒,给他们安排了威尼斯之行。在这水都,作家以其诗意盎然的抒情笔触抒写了他们甜蜜的可却是昙花一现的幸福,马上又以神秘的悲观主义的语调暗示了他们不幸的未来。“我有什么权利得到幸福呢?”“我们凡人,可怜的罪人”……面对上帝、大自然而感到软弱无力,这给叶琳娜的形象蒙上不协调的色彩:须知她不同于丽莎,没有宗教的情绪。但叶琳娜仍然是坚定的,她忠于爱情,矢志不移。在英沙罗夫病故以后,还到保加利亚去当起义者的志愿看护,“忠于他的终生事业”。

应该指出,叶琳娜的形象,不是作家的杜撰,而是时代的典型。在她身上,洋溢着当时俄国革命形势形成前夜的社会气氛,表达了当时俄国妇女解放运动的要求,概括了当时前赴塞瓦斯托波尔担任志愿看护的贵族妇女的忘我精神,而她同贵族环境的脱离又反映了俄国进步青年的转向民主力量。屠格涅夫从这些现实基础出发,使其同改革的"前夜"联系起来,从而使这个形象更为充实,更有意义。但是,叶琳娜在威尼斯突然袭来的哀愁的预感,她的相信宿命论和怀疑自己幸福的权利等等,不是来自形象发展的逻辑,而是作家所素有的悲观哲学的表现。这种悲观哲学不仅像有人认为的那样,是由于作家"对他周围现实的不满",而且是没有前途的阶级的思想的反映。而在这里,还表现了作家对妇女解放和参加政治生活的权利的怀疑。

叶琳娜和英沙罗夫两形象是交相辉映的。他们的爱情的基础是崇高的理想,远远超出了男女之爱。不过,叶琳娜的理想是有赖于英沙罗夫而得到明确化并付之行动的。因此只有英沙罗夫才是当时俄国所需要的"新人"、英雄。这就是为什么杜勃罗留波夫寄希望于他,说随着叶琳娜的出现,俄国的英沙罗夫也很快出现了。

小说引起了当时两个阵营的不同反响。上流社会攻击叶琳娜形象轻浮、"不知羞耻","体现了破坏因素",并主要因作品的"政治主题"而加以根本否定,说它"从头到尾都是虚假和错误的",有人还讥笑说,这个"前夜""任何时候也不会有明天"。屠格涅夫因此几乎要"付之一炬"[①]。而在另一阵营那里,杜勃罗留波夫在他写的《真正的白天何时到来?》一文里,却很欢迎英沙罗夫和叶琳娜形象。他只是惋惜英沙罗夫不是俄国人,固然他知道这是由于俄国的政治条件妨碍这种人物发展。但却仍然认为,俄国要有自己的英沙罗夫,并且他也行将出现了。"前夜离开随之而来的白天,总是不远的。"

杜勃罗留波夫这里作出的是革命的结论,暗示俄国处于革命的"前夜",并且必须同专制农奴制度作斗争。这是屠格涅夫所害怕而不能接受的。他从审查官那里看到此文的手稿后,强烈要求《现代人》不刊登它。但后者没有听从他而把文章发表出来。他同《现代人》杂志社在农民解放问题上久已分歧,这件事以及随之发生的一些误会,促使了彼此

---

① 这些意见分别见《屠格涅夫全集》,第8卷,第530、505、524页。

间的最后决裂。屠格涅夫多年以来作品都给《现代人》发表,而《前夜》和后来的《父与子》,在写作过程中就预定交给《俄国通报》。这是自由主义保守派的刊物,从60年代初起,代表反动的农奴主利益,同《现代人》激烈论战。为这个刊物撰稿,是屠格涅夫思想立场重要变化的表现。

《父与子》写于农奴制改革法令颁布前后。身经激烈的思想斗争,作家的头脑更清醒了。各阶级协调一致的幻想已经消散,革命民主主义者同自由主义者两个阵营间的鸿沟终于展现在眼前。这也就是"父"与"子"的冲突的社会内容。

小说一开始,屠格涅夫就把主人公放到同他格格不入的环境里,使他的性格以至作品的冲突迅速地展开。巴扎罗夫是平民知识分子,"祖父种过地",他的一双红色的手说明他自幼劳动过。他同阿尔卡狄是彼得堡大学的同学,现在到后者的贵族庄园里度暑假。在科学、艺术、哲学、道德……以至社会制度和一般的原则等问题上他和巴威尔都有正相对立的看法。很快就争论开了,但这是对方挑起的,他却为此打呵欠,觉得无聊。他不是热衷于宣传的罗亭,他重视的是实际行动,现在则是做科学实验。他冷静、自信,在论争中只用简单几句话,准确有力地击败对方,又能不动声色,不像巴威尔那样失去自持。这是因为他有坚定的信念,从高处俯视对手,显示出他的优越性。这种优越性在后来决斗的场面里表现得最为充分。他是一个虚无主义者。他否定一切,对一切持批判态度。当巴威尔问他:是否"不仅(否定)艺术、诗歌,而且有……"的时候,他沉着地肯定说:"一切",以致巴威尔说:"说得多可怕。"由于审查制度,屠格涅夫不能说得更清楚些,但却已经意味深长地表明,所反对的是整个社会制度了。当然,虚无主义的价值是相对的,视所否定的对象而定。巴扎罗夫否定专制农奴制度,因此这否定是含有积极意义的。他也不光是否定,尤其不是为否定而否定。他破坏一切,只是因为首先得"把地面打扫干净"。也就是说,他破坏是为了建设,这破坏也是建设性的。当然,可能性不等于现实性,破坏本身还不就是建设。巴扎罗夫

说:建设,“那不是我们的事情了”。可见他没有积极的纲领。[1] 因此,作为虚无主义者,他并没有像作家说的那样,就意味着是“革命家”[2]。他只是过渡的典型。这并不是说,他们的论争就没有政治意义了。上面说过,巴威尔因对方否定一切而感到可怕。他另一次又问:巴扎罗夫是否也否定日常生活中“公认的法则”,这无疑暗示着国家、财产、法律以至教会等等。巴扎罗夫不直接回答而反问道:这是“在审问吗”?巴威尔的脸色不禁为之变白,因为其中含有政治的潜台词。这场斗争已达到剑拔弩张的地步,它是当时社会上两个阵营斗争的鲜明反映。在基尔沙诺夫庄园里两个阵营具体而微地呈现出来:一方面是巴扎罗夫,还有家仆和农民孩子们,巴扎罗夫以民主态度赢得他们的喜爱;这里也包括费涅奇卡,她喜欢他平易近人,并因他在“吵架”中把巴威尔“弄得团团转”而悄悄高兴。另一方面则是巴威尔兄弟、卜罗科菲奇以至阿尔卡狄。

的确,巴扎罗夫是被作为革命民主主义者的代表人物来描写的。他的一些观点,例如反对僵死的“原则”;否定责任感和内心追求的矛盾;批评人民的消极面;认为人与人“就像一座林子里的树木”彼此相似;认为精神上的病来自不健全的社会,随社会的改造而消失等等,都可以从车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫那里找到类似的表述。另一些观点固然概括自别的人,例如只相信感觉而不相信理论概括,来自庸俗唯物论者;否定普希金以至整个艺术,来自民主主义作家尼·乌斯宾斯基[3];而这两者又都接近皮萨烈夫的观点。不过,屠格涅夫客观地反映这些观点,却并不完全赞成。最明显的如他在书简中谈到,尼·乌斯宾斯基否定普希金几乎是“发了疯”[4],他显然是抱着反感把这些论点概括在巴扎罗夫形象上的。这是很自然的。屠格涅夫在生活中虽然也承认车尔尼雪夫斯基等人的某些优点,但却因政治观点不同,而同他们决裂;在小说中,他也不能完全同情巴扎罗夫。他的态度是矛盾的。他让

---

① 在《父与子》初稿中,巴扎罗夫曾对奥津左娃谈到:“必须从消灭一切旧事物开始”。要烧掉“无用的宿草”,“如果土壤里力量没有消耗完了,它就会使其双倍地成长”(见《屠格涅夫全集》,第8卷,第458页)。这是巴扎罗夫唯一的有建设性的话,屠格涅夫后来把它删掉了。

② 《屠格涅夫全集》,书信集,第4卷,第380页。

③ 同上书,第182页。

④ 同上书,第182页。

巴扎罗夫取得对巴威尔的精神上的胜利,但却把巴扎罗夫看作虚无主义者,在他身上只看到破坏因素。这正如马克思主义批评家沃罗夫斯基指出的,是"阶级心理妨碍对别的阶级的创造力量的估价"[①]。尽管如此,由于上述观点符合于巴扎罗夫的性格,没有破坏形象的完整性;而这些观点又大都是革命民主主义者的,在当时是进步的,因此不以作家的意志为转移,并没有贬低形象。这也正是屠格涅夫的现实主义的胜利。遗憾的是,事情还不限于此。

《父与子》可以分为两个部分。在后一部分,在巴扎罗夫和奥津左娃的关系上,他这个形象是被歪曲了的。我们并不认为,作家不应让他爱上贵族夫人,更不同意说这一爱情是为了表现他的爱的能力,即人性。问题也不在于屠格涅夫总爱把人物放到爱情中考验。问题在于这个形象的变化是反常的,不符合其发展的逻辑的。巴扎罗夫开头以其观点大胆独特而吸引奥津左娃,但渐渐却迁就她,屈服于她的影响,改变了否定一切的态度,动摇了自己的信念。他为此苦恼,感到诧异并引以自嘲。他过去以出身人民而自豪,为他们斗争,现在却怅惘地感到,人民即使住上白净房子,他自己身上已经长满牛蒡了。他过去认为,要是因为失去"女人的爱"而灰心丧气,就算不得"男子汉",而现在却因爱情挫折,失去意志力而陷入颓唐的境地。他的死是偶然的,却有其必然性。固然,这种必然性的社会原因是当时历史条件不能让他有所作为;但其心理原因却是因身死之前,早已"心死"了。他后来的狂热工作,只是为的填补心灵的空虚。他甚至怀疑俄国是否需要他。儿女情长,英雄气短!回忆他否定一切、凌厉无前的气概,几乎成了银样蜡枪头。他认为自己是"巨人",要"干一番事业",但这"巨人"的事业却只是要死得像样些、悲壮些!

在《父与子》的长期修改过程中,屠格涅夫是举棋不定的。他受到各方面的影响,主要则因卡特科夫(《父与子》发表在他主编的《俄国通报》上)的压力而贬抑巴扎罗夫[②]。但有关奥津左娃的爱情这一重要情

---

① 《作为社会活动家的屠格涅夫》,见《俄国批评界论屠格涅夫》,第 444 页。

② 有人认为,屠格涅夫害怕两方面的攻击,动摇于两者之间,时而对这方,时而对那方作些让步。但总的倾向是贬低巴扎罗夫。这也不仅由于卡特科夫的压力,以后在出版单行本时,虽曾作过一些有利于巴扎罗夫的修改,但有些地方却一仍其旧。

节却出自原来的构思。通过这个情节,作家企图揭示巴扎罗夫的理论观点经不起生活的考验,证明他作为一种社会力量的没有前途。这是作家的阶级心理的局限,在他看来,革命运动前途渺茫,注定是悲剧性的。也正因此,他不能了解巴扎罗夫的心理,也不认为其后继有人。我们看到,巴扎罗夫一如英沙罗夫,内心是封锁着的,不为我们窥见的;他遭到农民的奚落;他在全书的形象体系中是孤军作战,没有志同道合的战友;他说的"我们人数并不……那么少"也只是句空话:要知道,阿尔卡狄这个门徒很快就改了宗,西特尼科夫和库克希娜则只是"子辈"的漫画化而已。所以总的说来,屠格涅夫是不喜欢巴扎罗夫的[①],虽则他多次为自己辩解,说决非诋毁子辈,说自己热爱巴扎罗夫,同意他的许多观点,并曾为他的死哭过,这一切只能说明其思想深刻矛盾,巴扎罗夫形象的矛盾就是其具体体现。

与巴扎罗夫对垒的是巴威尔。他不是贵族的败类,而是他们中的翘楚。这样,意义深刻得多。作家说:"我的整个中篇小说是反对作为先进阶级的贵族的","奶油尚且不好,何况牛奶。"[②]巴威尔是贵族保守派。他内心空虚,年轻时追逐一个由娇纵而变得反复无常的公爵夫人,失败后就终身萎靡不振。他不仅蔑视人民,心目中也没有祖国。从谈吐到服饰,都在炫示英国气派。他自负贵族身份,维护所谓原则,即贵族和旧制度的精神支柱。他强烈感到巴扎罗夫的威胁和同他的不可调和的矛盾,有意挑起论争。他平时看起来很正直,俨然一个骑士,而在决斗中,从动机到行动,他的卑劣渺小暴露得淋漓尽致。同巴威尔的好斗不同,尼可拉是温和的自由主义者。他缺乏自信,软弱,多愁善感,喜爱诗歌和音乐,为大自然景色而陶醉。他在农业中实行一些改革,但他庄园中仍然是一片败落景象。他希望接近青年人,承认他们有些优越,为自己一代人的过时而惆怅。他害怕巴扎罗夫的观点,却并不持敌对态度,常以调解者身份出现。在这些方面,带有屠格涅夫的某些成分,所以作家说:尼可拉"就是我……"[③]然而作为农奴主,他同农民在利害

---

① 《父与子》原有题词:中年人对年青人说:"您具有没内容的力量",后来删去。屠格涅夫在1861年10月致卡特科夫的信,也不无同情地引用了后者关于巴扎罗夫的贬词。在1862年4月致费特的信中,说自己也不知道,是爱巴扎罗夫还是恨他。

② 《屠格涅夫集》,书信集,第4卷,第380页。

③ 同上书。

关系上是对立的。众所周知,“父”与“子”的矛盾并不发生在父辈和子辈之间。阿尔卡狄是农奴主的肖子。他在听到尼可拉因土地将要分给农民而把森林出卖时,惋惜的是森林而不是农民。青年人的热情曾使他受到巴扎罗夫的吸引,但这是外铄的、暂时的。他参与论争,多半是炫耀新观点,并不怎么理解其深刻涵义。他很快就为卡契雅所“改造”,也就是还他本来面目。他乐于“摆脱”他青年导师的影响,正像卡契雅乐于摆脱姊姊的控制那样。比较复杂的是奥津左娃,她聪明、优雅、大方,阅历很深而并不世故,独立自主而不依傍别人。她又冷又热,主要是冷静自持。她兴趣很广,但却没有为特殊的兴趣而迷醉。她并非没有激动的刹那,她的想象有时也能越出日常道德许可的范围,但这只是一闪即熄的火花。她像蜗牛一样,总是爱缩回到自己的安乐窝里。她同巴扎罗夫之所以暂时互感兴趣,是因为那上流社会太庸俗太空虚了,以致相形之下,他们却有某些共同之处,例如都厌恶庸俗,都是“怪物”。然而她是“悠闲的”、“享乐主义的太太”[①],最怕打乱生活中的安宁,绝不会爱上巴扎罗夫。巴扎罗夫的父母是一对好人。通过他们,表现了巴扎罗夫性格的一个侧面。他同父亲的“小人物”的处世态度格格不入,他对双亲冷漠生硬,但却怀着炽热的深沉的爱。他离家之前不敢贸然告别,踌躇了一整天,唯恐父母感到伤心。就在弥留时刻,他还叮咛奥津左娃说:“还请安慰我的母亲……”小说在《俄国通报》发表时,卡特科夫就因这句话有利于巴扎罗夫而给删去了。全书以这对衰老的双亲恸哭于巴扎罗夫的墓前而结束。作家施展其擅长的抒情之笔表示了对自己主人公的哀悼和爱抚,同时又重弹了他那面对大自然无能为力的悲观论调:“啊,不!不管那颗藏在坟里的心是怎样热烈、怎样狂暴、怎样反抗”,坟上的花却“宁静地”叙说“那个‘冷漠的’大自然的伟大的安息”以及“永久的和解同无穷的生命”!

不,“永久的和解”只是作家的幻想!当时现实中的斗争是那么激烈,《父与子》对它的反映是那么及时,作家的态度又是那么矛盾,以致小说问世,“像火上浇油”[②],激起了席卷俄国思想界的空前激烈的论争,而且像梅里美说的,两边都不讨好,两边都予以责难。在反动阵营,

① 《屠格涅夫全集》,书信集,第4卷,第381页。

② 同上书,第5卷,第12页。

早就有人建议把手稿烧掉，指责作家“在极端分子面前降下旗帜”[①]；而现在则有人说巴扎罗夫的形象是“对《现代人》的崇拜”[②]，有人说作家身上“完全没有骨头”[③]。而在另一阵营，大部分青年对作家表示愤慨，《现代人》的安东诺维奇认为小说是对革命民主主义者的恶毒诽谤。由于巴扎罗夫的早死同刚刚逝世的杜勃罗留波夫巧合，而他们的思想观点又多类似，当时也确实有人把杜勃罗留波夫叫做“虚无主义者中的虚无主义者”，因此包括车尔尼雪夫斯基在内很多人都认为小说是在攻击杜勃罗留波夫。对《父与子》表示欢迎的只有皮萨烈夫及他所主办的《俄国言论》。在《巴扎罗夫》一文中，皮萨烈夫肯定巴扎罗夫是“我们年轻一代的代表”，说“巴扎罗夫们既有知识又有意志，思想和行动溶成坚实的统一体”。他及其同仁因为不寄希望于最近期间的农民起义，因而认为，巴扎罗夫之死也是因为在当时条件下无法表现其怎样生活和行动，而只能“表现他是怎样死的”。他指出作家的思想同创作之间的矛盾：“在创作巴扎罗夫时，屠格涅夫想粉碎他，结果却充分地给他以公正的敬意。”[④]这同后来的赫尔岑的看法完全一致。赫尔岑说：屠格涅夫原意不是夸奖巴扎罗夫，而是想给“父辈做点有益的事”。结果却“不是鞭挞儿子，而是抽打了父辈”[⑤]。也就是说，这是艺术真实的胜利。

如果说作家屠格涅夫，在思想上是瑕瑜并见，瑕不掩瑜；那么在艺术上则是独步一时[⑥]，别开生面。他的小说艺术，表现于性格塑格、环境描写、情节结构和语言风格上的共同特点，可以说是简洁和朴素。但这么概括却未免笼统了些。显然，屠格涅夫的简洁，不是粗犷，是细腻而又不流于纤巧；他的朴素不是古拙，是淡雅而又保持其深度。他的作品不像宝石那样璀璨夺目，而像水晶那样清澈而很少杂质，像碧玉那样温润而饶有含蓄。

---

① 安宁科夫《文学回忆录》，第 477 页。

② 《屠格涅夫全集》，书信集，第 4 卷，第 382 页。

③ 《屠格涅夫全集》，第 8 卷，第 606 页。

④ 分别见《皮萨烈夫文集》，第 2 卷，第 8、21、45、48 页。

⑤ 《赫尔岑全集》；第 20 卷第 1 分册，第 339 页。

⑥ 在《前夜》成书以前，屠格涅夫已是公认的俄国著名作家。车尔尼雪夫斯基称他为“俄国文学的荣誉”，赫尔岑称他为“当代俄国最伟大的艺术家”。

屠格涅夫与冈察洛夫适成鲜明的对比。如果说后者擅长工笔画，那他就是用勾勒法。在人物刻画上，冈察洛夫爱作详尽的但却是静态的描述，屠格涅夫则主要借助于对照与反衬。在《前夜》里，英沙罗夫和舒宾、伯尔森涅夫以至库尔纳托夫斯基都是互相烘托出来的；同时他们又在同叶琳娜的关系以及叶琳娜在对他们的不同态度中各自显出自己的特色。《父与子》写对立的阵营，主要是用反衬法。巴扎罗夫和巴威尔的反衬不仅见于思想观点、言论举止、待人接物方面，而且也见于外表和服饰上。借助于这些方法，并抓住典型特点，因而着墨不多，勾勒出鲜明的性格。他刻画个性的另一特色是不作琐碎的心理分析。他对列夫·托尔斯泰过于细致的心理描写，是颇有微词的。一般说来，托尔斯泰写心灵辩证过程，屠格涅夫则只写心理变化的结果，而且往往还不是心理本身，而是在行动上的表现。叶琳娜听到英沙罗夫失踪的消息，"沉到了椅子里"，可又"竭力装作冷淡"，这写出了她已爱上英沙罗夫，但又怕被人发现的复杂心情。巴扎罗夫同奥津左娃采集植物归来，向阿尔卡狄说声"早安"！事实上当天他们已见过面，这说明他心不在焉，而且反映了他同阿尔卡狄对奥津左娃的微妙关系。巴威尔单独在费涅奇卡房间里，仔细观察四壁的一切，当听到隔壁有人声时，却随手拿起一本残书，这表明他对费涅奇卡很感兴趣而又加以掩饰。奥津左娃同巴扎罗夫谈话后，在入睡前想到他，自言自语地说了"这个医生是个古怪的人!"和"这个医生真是个怪人!"两句话，"伸一伸腰，微微一笑"，就睡着了。足见她很冷静，没有什么激情。这些都可说是传神之笔，主要在于抓住人物在刹那间心理变化的基本特点。当然，屠格涅夫不像有些人说的，不会直接写心理演变过程。像叶琳娜的日记(这里的心理描写是断断续续的)、她等待英沙罗夫来告别以及向英沙罗夫表白了爱情后回家等几段描写都很出色。在第 33 章末，叶琳娜的思想进展，使人想起了车尔尼雪夫斯基所赞赏的托尔斯泰的《两个骠骑兵》那个片段。描绘肖像，屠格涅夫力求平淡，力求符合性格，不加以虚假的美化。前者如奥津左娃：鼻子"略有点儿肥大"，肤色"并不十分白净"；后者如叶琳娜："嘴唇紧闭"，"下颏稍显尖削"，"步履迅速"等等。而且他避免单纯的叙述，常常表现于人物的观感之中，从而同时表明人物间的关系。叶琳娜的肖像最初由舒宾谈到，巴威尔的外表首先是巴扎罗夫注意到，奥津左娃的体态主要是阿尔卡狄看到，费涅奇卡的外表描写，一

次是出现在巴威尔之前,另一次是谈到巴扎罗夫喜欢她的时候。

人物在其中活动的生活环境的描写,在屠格涅夫确是惜墨如金,主要还是视性格而定。我们没有看到叶琳娜房间是怎么样的,虽则作家写到"强烈的阳光射入她的房里"。要知道她厌恶自己的家,不会关心房间的陈设。作家写到英沙罗夫的房间:"宽大、几乎空无所有……房间里的一隅放着一架小床,另一隅则有一座小小的沙发",几乎只占一行,写出了主人俭朴和讲究实际的性格。费涅奇卡的房间写得比较详细,这主要为了写巴威尔对她的注意,一切陈设是通过他的眼睛看到的。

屠格涅夫是世界文学中的风景画大师。《前夜》第1章里的景色,的确是色、声、香兼而有之。察里津诺和威尼斯的画面更显得清奇、轻灵而迷人。但是,也正好在风景描写上,最显示出作家的艺术分寸感。他使这些描写严格服从于性格刻画或情节开展的需要。在《父与子》里,尼可拉从凉亭里看到的景色就是为了这二者。巴扎罗夫不爱艺术美,也不爱自然美,把自然看作"工厂",因此在他出场的时候,作家几乎搁下了画笔。甚至在他拜访奥津左娃时,庄园前的参天古木和夹道枞树也只作了干巴巴的交代。只有当他坐在奥津左娃的房间里,传染上"一种隐秘的激动"时,他才感到"柔和的"黑夜里"那清爽的露天空气的芬芳","一阵阵沁人肌肤的清凉夜气",听到"夜的神秘的细语声"。还有一次,那就是在决斗前,"清凉的早晨"、"晶莹的露珠"和"百灵的歌声",这些自然景色之所以映入他的眼帘,只是由于他心情坦然,很像毕巧林赴决斗时欣赏曙光的心境:"我记不得有比那天更蔚蓝更清新的黎明了。"①

作为社会心理小说,屠格涅夫的长篇的特色之一是写思想冲突,写人物论争。这些长篇结构相当简单,主要由几次产生重大后果的论争构成,《父与子》特别如此。屠格涅夫的小说,情节进展特别迅速。在几乎相同的篇幅里,冈察洛夫的奥勃洛莫夫还没有从沙发上起来,《父与子》的冲突已经全面展开了。屠格涅夫从不追求表面的效果:不写复杂紧张的情节,不写引人入胜的故事,不写过分感伤的甜腻的场面,不写回肠荡气的哀伤的插曲。写爱情主要是理想的激情,写决斗却带有喜

① 见《当代英雄》,上海译文出版社,第149页。

剧味道,写死也显得平平常常。总之,屠格涅夫有其独特的韵致,可以说是妙质天生,淡雅宜人。

作为现实主义作家,屠格涅夫对语言的基本要求是"简洁、确切和朴素"。但他的成就不止于此。他不乞灵于奇僻的词汇,不追求鲜明的色彩,他摈弃雕琢的表现法,避免冗长的复合句。他的语言是那么平易近人,而又那么生动、优美和清新。在俄罗斯文学中,屠格涅夫是首屈一指的语言大师。列宁在赞叹俄罗斯语言时,决非偶然地首先提到他。

屠格涅夫的抒情笔触可说是独擅胜场,不过他也很有分寸。他绝不作过多的不必要的抒情旁涉,没有浪漫主义那么高昂的调子,始终保持其客观的态度。他也不随处使用,例如,在人物中,洋溢着抒情气息的,不是英沙罗夫和巴扎罗夫等形象,而是"屠格涅夫的少女",像叶琳娜就闪耀着诗意的光辉。在自然画面中,他的抒情也总是同人物的感受密切相关。总的说来,他的抒情的特色是带有一种淡淡的哀愁,一种悲观的情调。

屠格涅夫有一句名言:"米罗的维纳斯也许比罗马法或(17)89年的原则更要无疑得多。"①他显然错了。他自己的创作就是明证。难道《前夜》和《父与子》不是因其反映当代社会斗争而为我们所欣赏,而他的《够了》或《幻影》等作品,不是因其为唯美主义而早已消失在忘津吗!当然,这不是说,屠格涅夫的艺术就不值得重视了。显然,《前夜》和《父与子》的不朽仍有赖于其艺术力量,有赖于思想和艺术的统一。否则,我们今天就不去读它们,而单单研究车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的论文了,这里的真理比屠格涅夫的小说确实"要无疑得多"。不,我们是需要借鉴屠格涅夫的艺术的。加里宁很幽默地说,"凡是不想使自己作品产生社会影响的人,他自然就不需要屠格涅夫。"②愿我们的无产阶级作家三复斯言!

选自[俄]屠格涅夫:《前夜·父与子》,丽尼、巴金译
北京:人民文学出版社,1979年

---

① 《屠格涅夫全集》,第9卷,第119页。

② 《加里宁论文学》,北京:人民文学出版社,第90页。

论屠格涅夫小说的艺术特点(节选)[①]

智　量

一

美国著名作家亨利·詹姆斯说屠格涅夫"是一位天生的小说家"。的确,在小说这片艺术天地里,屠格涅夫得心应手地、下笔如神地工作了四十年,写下洋洋数十大卷的作品,其中包括长篇小说、中篇小说、短篇小说、自传体小说、日记体小说、书信体小说、笔记体小说等等。小说正是他一生最主要的成就。

传统小说的样式,在普希金以前的西欧已基本定型了,俄国的文学是发展较晚的。屠格涅夫从小受到良好的教育,精通西欧几种主要语言,熟悉西欧文学,承受了西欧小说艺术的传统成就,同时,作为一个俄国人,他也继承了从卡拉姆辛开始,经过普希金、莱蒙托夫,到果戈理的俄国小说的成就,他使这两股遗产在自己身上合流,并加以发展,形成了一种比较稳定的格局,这种格局长时期以来,在19世纪一大部分俄国小说作家的作品中,在苏联现当代小说中,甚至在中国和某些西方现当代小说中,都在一定程度上表现出来。屠格涅夫作为一个现实主义小说家,是有世界性的地位和贡献的。在屠格涅夫为现实主义传统小说所制定的格局中,作者大体上是以一个幕后主持者的身份在操纵全局,由他把各个人物在作品中布置下来,加以描述,给以议论;情节在作品中起重要的作用,而情节又往往是遵循着"起、承、转、合"的规律发展的,虽然并不排斥使用倒叙,插叙的笔法使之灵活变换;肖像的描绘,环境气氛的烘托,自然风景的点画,尤其是人物内在心理状况的交代,是小说中主要的表现手段。他这种现实主义小说的类型和18、19世纪俄国和西方的其他流派作品有明显的区别,和浪漫主义作品不同,它力求

---

① 本文共有12节,限于篇幅,本书只选入其中的6节。——编者

符合现实社会本来的面貌,和古典主义作品不同,人物有其复杂的多方面的性格、关系和内心世界,和自然主义作品不同,能够通过概括和典型化,深刻地反映现实的某些规律性。总之,它好像一面忠实的,净洁、明亮、透彻的镜子,力求把生活本身从里到外地呈现在读者面前。我们不妨回想一下自己所熟悉的许多俄国、中国或西方的现实主义小说,大概便会感到,它们大体上都具有上述的这些特点,而屠格涅夫的小说,则是比较集中地表现了这些特点。

在屠格涅夫同时代,也有许多以同一类型的写作方法进行创作的俄国小说家,其中许多也很有名,但是屠格涅夫在艺术上却高人一筹。比如,车尔尼雪夫斯基也写新人,赫尔岑也写多余人,后来的格列布·乌斯宾斯基也写民粹派,尽管这些作家都有自己的思想深度和风格特点,都对俄罗斯文学有过杰出的贡献,但是无论当时或是今天读来都不如屠格涅夫的小说那样诱人。这里的原因很多在于屠格涅夫小说的艺术特点。屠格涅夫的文笔非常之优美。他的小说美而不妍,好似一幅幅水彩画,读来令人有一尘不染之感。由于他思想中的一些宿命的和神秘主义的因素,在他优美的笔调中,还往往流露出一种淡淡的哀愁和苦味,读他的作品好似嚼橄榄,很耐人品尝,同时散发着清香。艺术的内容和形式,在他的笔下达到高度的统一与和谐。他的艺术方法具有一种独特的魅力,他笔下写出的东西往往有一种不知不觉间占有你心灵的力量,这也许就叫做"潜移默化"吧。过去和现在的许多艺术家都愿意承认自己是他的学生,比如和他同时代的法国作家莫泊桑说:"我们都要到您门下去当学徒了。"他的别具一格的风味直到今天还在影响着世界文学。西方作家评论当代美国诺贝尔奖金获得者辛格时说:他是在"用屠格涅夫的笔调写着陀思妥耶夫斯基的题材"。

屠格涅夫不仅写过大量的长篇、中篇、短篇……等具有比较典型的小说样式特征的小说,他在发展其他类似小说的边缘性、交叉性文学样式方面也颇有贡献。比如,他写过不少诗歌、戏剧和散文诗,然而很多他的诗歌、戏剧和散文诗实际上也都是小说,是诗体小说,戏剧体小说和微型小说。他在自己那篇负有盛名的长诗《帕拉莎》题下,特别用括号注明是"短篇小说",他的《地主》、《安德烈》等长诗也都和《帕拉莎》一样,是俄国诗体小说的杰作。诗体小说在俄国文学中是有其传统的。屠格涅夫在这方面是继承了普希金的《努林伯爵》和《叶甫盖尼·奥涅

金》与莱蒙托夫的《唐波夫财政局长夫人》和《萨什卡》等诗体小说的衣钵而进一步做出新的贡献。别林斯基在专门为《帕拉莎》的问世而欢呼的那篇名文中,曾着重指出,诗体小说这种既叙事又抒情,充满讽刺幽默而又严肃提出时代重要问题的体裁,"并不是每个人都会写的"。而屠格涅夫即使在这种特殊小说样式上,也高人一筹。屠格涅夫所写的一些戏剧,就连人物表都和当时一般的俄国戏剧作品(比如奥斯特洛夫斯基的戏剧作品)很不相同。他在这里绝不仅是列一个人名表,注明年龄职业等等,而是细致描绘人物的外貌和性格特征,对他作出品格道德的评价,甚至叙述他的体态、言谈、习性和教养以及他和其他人们的关系等等。这跟他在其他小说中所惯于做出的人物肖像描写很是相像。剧中的动作提示在其他戏剧家笔下往往是片言只字,而在他的戏剧中却往往是大段大段的生动描叙,甚至有时还夹入对话。戏剧作品为了考虑演出的效果,对白一般不宜太长,而屠格涅夫写起人物的对白来,往往会一连几大页。他自己曾经说,他所写的戏剧,是一种"故事叙述式"的(即小说式的)戏剧,他说过这些戏剧是不适合上演的。当然他的戏剧作品仍包含种种优点,也并非完全不适合上演,在俄国和欧洲的舞台上,至今还有人演出他的作品。然而,难演,倒是真的,因为他的戏剧更多着眼于表现人物内在的东西,而不注意从外在的动作和戏剧性冲突上去吸引观众。他的戏剧风格对于后来契诃夫的剧作有很大影响,而这也大约正是契诃夫的剧本,即使由聂米诺维奇—丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基来做初次演出,开头也往往演不好的一个原因。他那部蕴含着不朽的美的《散文诗》中,有一些重要的篇章都是典范性的"微型小说"(如《门槛》,《玛莎》,《干粗活的人和双手苍白的人》等。微型小说这种大有发展前途的样式,在目前我国正很流行。我觉得应该提倡我们的微型小说作家们向屠格涅夫的《散文诗》学习。屠格涅夫的这些篇微型小说大都是短短数百个字,其中有情节,人物,对话,很是个小说的样子,能够对生活作出深刻而富有哲学意味的概括,善于画龙点睛似的显出作品的主题,读来趣味隽永,含意深长。把屠格涅夫在小说艺术方面的贡献总合起来看,我们真可以说,在屠格涅夫的全集中,有一部关于小说的"百科全书"。

我很欣赏美国作家亨利·詹姆斯那篇题为《屠格涅夫和托尔斯泰》

的文章[①],我觉得他对屠格涅夫的艺术特点有精辟的见解。我这里将不止一次引用他的话。他在那篇文章中,不仅说屠格涅夫是一位天生的小说家,而且说他是一位"小说家之中的小说家"。他说:"我可以把屠格涅夫,在一个罕有的程度上,称之为一位小说家之中的小说家——他的艺术影响力是价值珍贵、与众不同、根深蒂固、确定不移的。"我认为他的这种评价并无过分之处。

二

我往往觉得,真挚、诚实是小说家屠格涅夫艺术态度上一个重大特点。我们都很熟悉他在《文学回忆录》中所说的这段话:"准确而有力地再现真实,才是作家的莫大幸福,即使这种真实同他个人的爱好并不相符。"这可说是他一生艺术创作的原则。在这段话里,最可贵的是那最后的一句:"即使这种真实同他个人的爱好并不相符。"从这里可以看出一个真挚诚实的伟大现实主义作家的形象来。这需要有多么强大的勇气和多么坚定的原则性才能办得到!而屠格涅夫一生的作家生涯和艺术实践证明,他的确是办到了。屠格涅夫为人真挚诚实,怎样想就怎样说,只要他认为对的,他便去做。他跟别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫和赫尔岑等人的关系便是这样。尽管他不能接受他们的革命立场,但却对他们追求革命事业的精神满怀尊敬。他终生把别林斯基奉为良师,把他致果戈理的那封著名的公开信称为自己的"宗教"。他跟车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫因为《前夜》的事情闹到他终于退出《现代人》的地步,这主要因为他自己的自由主义政治立场,然而他自始至终高度评价车尔尼雪夫斯基的《俄国文学的果戈理时期概况》这部著作,对杜勃罗留波夫的天才和一些论文的观点与文采他一直很是欣赏。他曾经与赫尔岑一度绝交,跟冈察洛夫法庭相见,并且还曾经要跟托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基决斗,然而他却又在艺术上不但承认他们,而且尊重他们。在个人生活上,他终生不娶,钟情的对象却是一位异国的歌女,只因相见恨晚,结识时对方已不可能成为他的妻子。也许他这些表现会被今天的人们认为是有些荒诞。而在世路坎坷、黑白颠倒、真伪难辨的当时俄国社会里,一个真挚诚实正直的人,表现得有些特立独行、

---

① 译文见《外国文学名家论名家》,上海:华东师范大学出版社,1984年。

古怪狷介似乎也是有其可以理解的原因的。而他这种诚实的为人态度，表现在文学创作上，便成为一种极其可贵的现实主义作家的品质。早在40年代末，他便敢于出来正面歌颂农奴群众中的人物，把他们一个个描写得远比当时文学中的那些贵族主人公更为高大可爱。所以别林斯基才会说，他在俄国文学中，是第一个"以前人所未曾有过的角度接近了人民"。霍尔、卡里内奇、卡西央、雅可夫、"孤狼"福马……这些俄国批判现实主义文学中第一批人民群众的典型形象，都是出之于他这样一个贵族作家的笔下。他不仅勇敢地把自己在农奴身上看到的美诚实地描写出来，而且还把他在本阶级内，甚至自己的亲人身上看见的丑，也毫不留情地如实写出，我们知道，《猎人笔记》中一个残暴的老地主形象写的是他的外祖父，而《木木》中那个专横的地主婆写的是他自己的母亲。在他的许多中篇爱情小说中，他坦率地把自己青年时代的身影表现在书中男主人公身上，而又无情地对之加以批判。《阿霞》中的恩先生和《春潮》中的萨宁，都是这样的形象。从他一生的创作活动中我们看见，他所选取的正面男女主人公，也都是些灵魂纯洁，敢于对邪恶进行斗争和维护社会利益的真诚的人。他的真挚诚实的艺术态度，也说明为什么作为一个站在自由主义立场上的"西欧派"，他能够写出带有强烈进步政治倾向性的《前夜》和《父与子》这种作品来。在他1860年发表的那篇别具一格的论文《哈姆雷特和堂吉诃德》中，他借题发挥，说一个真正的人必须拥有"真挚的信念"，他违反自己的政治主张而歌颂革命者，说他们是无私的真诚的可爱的人。说"当这些人绝迹的时候，让历史书从此合上吧，书上将永远没有东西可读了"。他并且向革命者表示敬意说："诚实的怀疑主义者永远尊敬任劳任怨的人。"鲁迅先生在《集外集》内《〈奔流〉编校后记(一)》中说，这篇文章"是极有名的，我们可以看见他怎样地观察人生"。也就是说，这里表现了他的真挚诚实的人生态度。他晚年的名著《散文诗》是一部少有的真挚诚恳的作品，这82篇短文中尽是心灵之声的毫无掩饰的流露，很能代表他的为人和他艺术气质的特征。他临终前写给托尔斯泰的那封著名的信，也是他一生真挚地待人，真挚地对待文学事业的证明，尽管他曾与托尔斯泰多年不和，他仍然写下了这封感人肺腑的信。如果我们借用亨利·詹姆斯的话，说这封信是"一个伟大心灵与另一个伟大心灵之间所曾交谈过的最为动人的言语"，它"直接有助于阐明屠格涅夫艺术气度的天性和本质"，我

想读者们一定是会同意的。托尔斯泰和屠格涅夫之间，虽然矛盾不少，但托尔斯泰对屠格涅夫作为一个艺术家的真挚诚实这一特点，是认识很深的。他在1884年1月写给亚·尼·培平的一封信中说："屠格涅夫对我们文学的影响是最好的，最富有成果的。他生活、寻找，并且在自己的作品中说出他所找到的东西。他不把自己的天才……用来掩盖自己的灵魂，像其他人一向所做的那样，而是用它来暴露自己整个的灵魂。他无所畏惧。"这种评语加在艺术家屠格涅夫的身上，是很中肯的。

我们说真挚诚实是屠格涅夫艺术品质中主要的特点之一，并不是主张以真挚与否作为评价一位艺术家的唯一标准。因为真的并不一定都是善的和美的。世界上并不乏真心实意的恶人和反动派。然而，作为一个艺术家，如果没有这一点率真精神，那他和真正客观真实的艺术是绝无缘分的。而且，尤其重要的是，屠格涅夫的真挚的艺术态度有他基本上的民主主义思想作保证，因而他才可能用这种真挚的态度写出对人民有益的作品来。我们绝不能因为重视作家艺术态度上的真挚，而把作家的立场和世界观与他们的创作分割开来。

三

敏感，这是小说家屠格涅夫艺术眼光上的一个重要特点。

唯真挚才能敏感。因为不为私利所蔽。勇于追求真理的人，才会留意去发现真理。所以说，屠格涅夫艺术眼光上的敏感，是和他真挚诚实的态度分不开的。

其实，只要称得上是一位文学艺术家的人，都应该对生活敏感。鲁迅先生在《集外集》中《文艺与政治的歧途》一文里说："文艺家的话其实还是社会的话，他不过感觉灵敏，早感觉早说出来。"可见，鲁迅先生是认为，如果没有一点灵敏的感觉，就称不上是一个文艺家了。而屠格涅夫与众不同的还在于，他不是一般地有一些敏感，而是极其敏感，灵敏而锐利的洞察力和预见性，是他的一个超过了其他许多作家的特点。

这一点，我们从他整个创作过程发展的每一阶段上都可以发现。早在40年代便能够从农奴群众身上看见俄罗斯民族优秀品质的作家是他；继普希金和莱蒙托夫之后，写出俄国新一代多余人的新特征的是他，在俄国文学中把那些社会特征概括为"多余人"这个名称的，也正是他；看出农奴制必然崩溃，首先出来为贵族阶级唱出一曲哀怨动人的挽

歌的,是他;而当50到60年代俄国生活中刚刚出现平民革命者新人的身影时,又是他第一个及时把他们真实的典型形象描写出来;即使到了在他已是英雄暮年的60年代末和70年代,当时他已经长久地侨居国外,他仍然力图把握俄罗斯现实生活的脉搏,尽量迅速忠实地把它在自己最后的两部长篇小说中反映出来。难怪文学史上几乎一致承认屠格涅夫的六部长篇小说,是俄国19世纪40到70年代的"艺术编年史"。如果说,文学的使命是推动生活向前进,那么,正是屠格涅夫艺术上的敏感这一突出特点使他的作品具有了良好的社会影响和浓烈的政治色彩,起了推动了生活向前进的作用。

屠格涅夫是一个善于从大处着眼的人,他所敏锐地发现并及时反映在作品中的,往往是整个社会的动态和方向,是关系到国家民族前途和命运的重大问题。他的敏感是一种可贵的政治的敏感。然而,他又不仅仅是一个能见"舆薪"的有大目光的人,而且也能敏锐地注意到事物的细小处,也能"明察秋毫之末",并且能从小处入手去描写。屠格涅夫是一个身材魁梧健壮的男子,然而他笔下的描绘却往往精致入微,像女性般细腻。他在艺术上的这种细腻,其实也是他高度的敏感性和锐利的观察能力的表现。他能见人之所未见,能把握住瞬息即逝的变化和一些细小的但又是本质的特征。由于观察力的敏锐,使他不仅能描写得细腻,而且描写得非常准确。即使有时故作夸张,也令人觉得恰如其分地可信。比如,在《草原上的李尔王》这个晚期的中篇中他为主人公所刻画的那幅肖像,说他的脊背有两个阿尔申宽,足有四尺多,说他说话的声音也"叫人联想到装了铁条的运货马车经过崎岖不平的道路时所发出的叮当声"。那段数百字的描绘不仅写出了这个怪人的每一处外部特征,而且也令人透彻地了解了这个"一头公牛一样"的人的内在品质。如果没有高度锐利的观察力,是无法作出这样入木三分的、细腻的、虽然夸张但又非常准确的描绘的。我们知道,这种细节描绘的本领,在很大程度上决定着现实主义典型形象的价值和艺术力量。

总之,敏感,是艺术家必备的条件,也是艺术家屠格涅夫的一个突出的特点。难怪杜勃罗留波夫会说,屠格涅夫"永远善于识别和表现新生的、远未巩固的、但已在成长和发展的社会现象"。"如果屠格涅夫先生在他的故事中接触到了某一问题,如果他描写了社会关系中某一个新的方面,那就可以保证,这个问题在受过教育的人们的意识中已真正

出现或者快要出现了。”又难怪他死之后，即使当他生前曾为《处女地》一书对他非常不满的民粹派，也要承认他是一位“正直的预言家”，说他“用自己敏锐的、慈爱的心灵同情了俄国革命，甚至为俄国革命服务”。

四

屠格涅夫文笔的简练，是体现了他这位小说家的艺术天才的一个杰出的艺术本领。亨利·詹姆斯说，这一特点是“他的伟大的外在标志”。屠格涅夫的作品结构严谨，情节紧凑，没有多余的枝蔓，不庞杂繁复，也不故弄玄虚。他有一种出色的长话短说的本领，善于用最少的篇幅来表达最多的内容。他的长篇小说，是世界文学史上最浓缩最紧凑的长篇作品。托尔斯泰说屠格涅夫和 19 世纪俄国另一位作家列斯科夫的不同是他永远也不过分，能处处做到恰如其分，正因为恰如其分，无一句多余话，所以才能叫做简练。屠格涅夫的这一特点，也是来自俄国文学的传统。车尔尼雪夫斯基曾经说:“俄罗斯诗歌从一开始就带有一种不喜欢机械地描写细节和拖拉情节的特点。”我们在普希金和莱蒙托夫的散文中所领略到的那种简洁洗练的风味，在屠格涅夫笔下，带着这位新一代伟大作家本身的全部独特性，又重新显现了出来。在他的小说中，往往都是只有一两个中心人物，其他人物都围绕这一两个人物而安排，并且为表现这些中心人物而服务。他的作品一般不采用多条情节线索的描写方法，他不追求广大宏伟的历史背景的描述，也不喜欢太多地正面谈国家大事。他只是写一个人或几个人，写他(她)们的生活、思想、爱情、痛苦;欢乐，而通过写这些，来反映时代的气息，生活的脉搏，并且往往可以写得相当辽阔、相当长远，写得深刻而概括。这可以从他那六部不朽的长篇小说中见到。我们还可以举一个中篇小说的例子，他在 70 年代初期所写的一部中篇小说《布宁和巴布林》，在思想水平上不是上乘，然而在情节和布局上很有它的特点。在一篇短短六七十页的小说中，写了前后三十年间事，让人隐隐看见了农奴制改革前俄罗斯社会数十年中的许多变化，从农村写到城市，从知识分子写到农民和地主，从浪漫主义者写到地下的革命小组。不愧巨匠之笔，其中有许多可以从艺术上学习的东西。我们东方人读惯了枝节庞杂的章回小说，如《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》或者是日本的《源氏物语》，拿这些作品的情节结构与屠格涅夫作品一比较，便会觉得味道迥然不同，

彼此各有千秋。而屠格涅夫这种简洁洗练，对我们现代东方的小说家来说，很可以在继承自己传统的同时，也吸收过来作为新的营养，以利于新的创造。屠格涅夫的小说每一篇都是情节发展迅速的。比如《父与子》，开始不过五六页，巴扎罗夫已经和巴威尔吵架了。整个这部小说以人物间的交锋作为情节发展的契机，主次分明，条理清晰，情节发展急速、出人意料而又毫无不自然之感。又比如，罗亭这个言语的巨人，行动的侏儒的主要性格特征，我们在作品一开头，他刚一出现在拉松斯卡娅家的客厅时，就立即生动地接触到了。但是屠格涅夫的小说又绝不是靠异常的情节取胜的。一部《基度山伯爵》尽管情节离奇，变幻无穷，但是经不住人们用生活逻辑对它进行推敲。而屠格涅夫作品的情节尽管简练却有其内在的合理性，所以他反映生活更真实，更能吸引人和说服人。当然，在屠格涅夫的全部作品中也不排除他出于思想的局限性而对客观现实所作的某些歪曲。

屠格涅夫的简洁笔法，在他对人物形象的塑造上表现得很是明显，在描写人物时，他往往非常节约地用短短一段文字给我们交代一下人物的过去，又往往是在情节发展中作为倒叙和补叙插进来，这种写法使作品的篇幅大为压缩，同时也使读者把注意力用在所描写的主要事件上。除此之外，他还善于用三言两语给人物作一个肖像描写，介绍一下他的行为举止的特点，然后写他与社会上其他人物的接触，来表现他的心理、性格和社会遭遇，表现历史、生活和时代。从而使思想上的深刻性、真实性和艺术上的完整性、典型性融为一体。他给每一个人物在最初出现时所略略勾出的生动肖像，似乎已经让读者知道了许多他们在故事中的身份、地位、思想、心情和社会关系方面的东西。这是真正的融化在形象之中的思想，是作家高度艺术技巧的表现。在《猎人笔记》中《且尔托泼哈诺夫与聂道比斯金》这一篇中，作者通过一层、两层、三层的层次分明、用墨不多的衬托手法，把且尔托泼哈诺夫这个多少有点“多余人”味道的贵族、这个有些良心和正义感又很没有出息的没落地主在那个资本主义刚开始出现的社会里的可怜遭遇表现得淋漓尽致。而整个这篇作品，不过几千个字。

屠格涅夫善于用一笔带过的办法，增加出一段情节来，使故事更见曲折，使作品内容更为丰富和生动，也使事件的发展多了一层波澜，而同时，也就达到了更为完整地刻画人物的目的。这些往往都只用一两

句话来完成,比如《罗亭》中讲到娜塔丽亚在与罗亭分手后的情况时,所略略提到的那位科尔查金先生,说他曾追求她,而她对他不屑一顾,这是用来使娜塔丽亚的性格更为鲜明突出的一个插笔;又比如,在罗亭后来的遭遇中,除了比较详细交代的几次变化之外,作者还写了一句,说他"差一点做了一位大人物的秘书",虽然没有做,但有这一笔和没这一笔,在人物给读者的感受上就不尽相同。有时,屠格涅夫也善于一箭双雕,在主要描写某一个人物时,把另一个人物也带进去提到,既表现了他们之间的关系,也顺便刻画了这另一个人物,比如《罗亭》中在描写达里雅·米哈伊洛夫娜的虚荣心时,作家顺手一笔把庞达列夫斯基对她的阿谀奉承也活生生地写了出来,但他却只写了一句话,他说,"虽然庞达列夫斯基说她认识全欧洲,可是实际上……"这些笔法正是屠格涅夫长话短说本领的一些具体表现。

屠格涅夫还非常善于选取一个场景,通过不同人物在同一事件上不同的反应、态度和关系,深刻揭示出各种人物的本质。这种手法可以牵一发而动全身,可以一举数得,而又最省笔墨。《父与子》中有一个不大为人注意的场面,巴扎罗夫与费涅奇卡在凉亭中相遇并且接吻的那个场面,可以作为一个通过一个场景、一个事件的刻画来描写许多人物,并且展开情节、深入揭示矛盾的好例子。当时,除了巴扎罗夫和费涅奇卡两人之外,凉亭旁的花丛中还躲着一个巴威尔。这部作品的主要矛盾存在于巴扎罗夫和巴威尔之间,而费涅奇卡在某些方面承担了两人矛盾交接点的作用。屠格涅夫让巴扎罗夫和费涅奇卡两人在凉亭相会,让巴扎罗夫在刚刚失去奥津左娃的爱情的心情下,既是出于爱怜又多少有些玩世不恭地吻了费涅奇卡一下,而同时费涅奇卡这个寄人篱下的可怜女人,她从巴扎罗夫这个乡村医生的儿子身上感觉到一种自然的亲和力,她实际上已经在爱着他,只不过在这以前,她出于自己纯朴的天性只把这种爱当作一种信任的感情来解释而已,于是,她这时便也半推半就地让他吻了自己,并且让他紧紧拥抱自己,一吻再吻。而同时,那个躲在花丛后的巴威尔又是一个用贵族阶级的骄傲与堂堂的仪表和绅士派头掩盖住他内心不能见人的东西的人,他手边正缺少一个把柄让他用来打垮他的对手巴扎罗夫,他也一向在寻找一个机会让自己以英雄的姿态出现在费涅奇卡面前,今天他算抓住了一个可以一举两得的机会。于是这一吻便使作品情节得到了一种别开生面的新发

展,使人与人之间的各个矛盾方面得到了一个突然间冲突的机会。表面看来,这仅仅是一个从来不曾真真尝过爱情滋味的可怜少女和一个鲁莽然而也是抱有真情的乡村医生的儿子之间一次感情交击的火花,然而通过它却激化了作品中革命民主主义者新人和资产阶级自由主义者两个对垒阵营之间的冲突和斗争。并且也显示了与此相关的各方面人物的感情、思想、情操和处境。这种写法真可谓有天衣无缝的妙处。我不同意有的同志认为巴扎罗夫吻费涅奇卡是一种"调戏",是作者通过费涅奇卡而责备巴扎罗夫;也不同意说这一吻仅仅是巴扎罗夫的一时冲动,是巴扎罗夫辜负了费涅奇卡对他的尊重和信任,并且认为若不是这一吻,便不会带来巴扎罗夫和巴威尔决斗的后果等等。这种分析也许是把这些人物和他们之间的关系了解得过于简单了,并且没有看出这一场描写在艺术处理上的匠心。我认为,巴扎罗夫与费涅奇卡的这一吻是有深刻的社会基础、感情基础和心理基础的。即使没有这一吻,巴扎罗夫与巴威尔的决斗也是不可避免的。这一吻正是屠格涅夫的神来之笔,是他非常善于抓住一点,带动全局的简洁洗练手法的高明表现。

在谈到屠格涅夫艺术本领的简练这一点时,我不禁想,为什么这位艺术大师能够做到如此地简练、紧凑、浓缩,而又不显单薄、粗略和肤浅呢?这里的奥秘在哪里?或许,这又和他的艺术态度的真挚诚实,和他敏锐的艺术眼光联系起来了吧!只有当他认真地把握住了生活中的主要问题,抓住了能够表现这些问题的主要人物和他们身上的主要特征时,他才能游刃有余地施展他高超的剪裁本领,把人物和事件既简洁概括而又生动细致地展现出来。并且,简洁的文笔是一个人简洁的思维能力的表现,屠格涅夫运用语言文字的这种本领,说明了他是一个智力极为高超的人,我们知道,智力发展比较低下的人,往往是不善于概括和简练地表达的。美国名记者约翰·根舍在他的名作《澳新内幕》一书中说,新几内亚岛上有一个开化不久的民族,在他们的语言中,把钢琴称之为"一个木匣子,长着黑牙齿和白牙齿,你打牙齿,匣子会叫",这种不简练的表达方式可以作为一个思维和概括能力低下的例子。

五

屠格涅夫善于塑造女性。他的作品好似一个女性形象的画廊,一

个接一个把自己美丽的身影和灵魂展现在我们面前,譬如,《罗亭》中的娜塔丽亚,那种纯洁、忠实、勇于自我牺牲而又多少带些狭隘和幼稚的特征,令人觉得她好像是一块小小的翠绿的碧玉;《贵族之家》中的丽莎,她柔美、和蔼、深沉、雅丽、宛如一块温润的琥珀;《烟》中的伊丽娜那个轻浮的、风骚的、聪明的、妖艳的女子,她花枝招展,引诱人、玩弄人而自己心里又含着眼泪,我们不妨把她比作一枝婀娜多姿的珊瑚;《前夜》的叶琳娜是屠格涅夫笔下最崇高的女性形象,她坚贞、美丽、开朗、亭亭玉立,体现了19世纪中叶俄国青年一代思想品质的高度和深度,体现了俄国广大人民向往自由的精神和民族意识的觉醒。在她身上充满了纯洁和高贵,她透明而坚贞,好像是一块晶莹的水晶;《处女地》中的玛利安娜也是一个顽强忠贞的女性形象,但是,当屠格涅夫写《处女地》的时候,有点像是我国的齐白石晚年八九十岁作画时那样,他所画的鱼虾已经不像盛年时画下的那样充满生命了,玛利安娜这个单纯、朴实、坚贞、忠于爱情的女性已很可惜地不具有叶琳娜形象的艺术高度,我们不妨把她比作一块洁白的石头;《父与子》中的奥津左娃是另外一种类型的女性,她也很美丽、很明亮,但她不会透明,也绝不会像石头一样顽强。她的光亮是靠她身上的一层釉子发出的,她的美更多地是来自人工的修饰和描画,她虽然表面上是坚硬的,然而绝对经不起考验,一落地便会摔得粉碎,因此我们说她就像是一件瓷器。屠格涅夫笔下还有许多各具特色的女性形象,比如:《猎人笔记》中那个茨冈女郎玛霞,像一只贝壳样不失其天真而又伤痕累累、饱经风霜;《阿霞》中的阿霞,好似一粒玲珑的珍珠。就连他作品中的一些次要人物,如《幽静的田园》中梅列霍娃的风流和爽朗;《初恋》中齐娜伊达的风骚中所包藏着的率真和辛酸;《春潮》中杰玛的异国情调的美、忠诚和真实,……无不生动鲜明,使人铭记在心。

值得注意的是,屠格涅夫非常善于在一种富有诗意的感情的紧要关头上来描写他的女性。比如:娜塔丽亚的真诚,我们是在那天她和罗亭在阿夫杜馨池边相会时最深刻地感觉到的;阿霞的纯洁、好幻想和任性我们是在她突然提出要和恩先生幽会时最深刻地感觉到的;叶琳娜的忠贞和高贵我们是在她决心冒雨去找英沙罗夫,不顾一切守在他的病床前,并且终于嫁给英沙罗夫时最深刻地感觉到的;而奥津左娃的浅薄也恰恰在巴扎罗夫向她表示爱情时她的反应中看得最清楚:作家告

诉我们,她虽然很需要这个野性人的爱,好像一个吃惯了山珍海味的人很需要吃点蔬菜吸取维生素一样,但是,当巴扎罗夫突然说出自己对她的恋情时,她害怕了。毕竟还是躺在软和的床上,看微风怎样轻轻掀动丝织的窗帘,对她更合适也更安全些。据说后来她嫁给了一个有钱有势的人物,一辈子过着舒适安逸,但却毫无爱情的生活;至于《烟》中的伊丽娜,她最主要的弱点也是在她不能随李特维诺夫私奔,而写信告诉他我是你的,是你的,是你的,但我不能随你而去时最充分地表现出来的。即使对男主人公,屠格涅夫也往往是用他对女性的爱情做试金石来加以考虑。罗亭的软弱和徒尚空谈正是在娜塔丽亚决心离开家庭跟他私奔而他不敢接受的时候暴露出来的;《阿霞》中的恩先生,他的"多余人"的全部本质恰恰暴露在阿霞面前而没有暴露在其他人面前;巴扎罗夫这个硬汉子居然会拜倒在奥津左娃的石榴裙下,原来这个硬汉子也有他不硬的一面。当然这里边有屠格涅夫对新人的偏见。对于舒宾、伯尔森涅夫和英沙罗夫,叶琳娜是他们三人共同的从思想到行动,从灵魂到外表的一块试金石。在屠格涅夫的时代,生活中各方面的主动权一般都是掌握在男人手中,爱情也是一样,而在屠格涅夫描写爱情的作品中(不妨说,屠格涅夫的全部作品都是在描写爱情。当然他是通过描写爱情而描写社会,并不是为写爱情而写爱情),我们往往是通过男主人公对待女主人公的态度,更深地看见这些作为"当代英雄"的男性的灵魂。比如,雅可夫·巴生科夫这个屠格涅夫对他偏爱有余批判不足的多余人的内心世界,我们是通过瓦尔瓦拉、索菲雅和玛莎这三个女性的不同性格、不同观点、不同教养、不同的跟他的关系才看得明显的。我觉得,在人类的男女两性中,屠格涅夫似乎是更喜欢女性一些,他似乎认为女性比男性思想更深沉、品质更纯洁、对爱情也更忠贞,认为女性身上有更多的人的本性。值得注意的是,在《上帝的宴会》这篇散文诗中,作家写道,上帝把所有的"美德"都请去作客,而所有的美德都是女性,没有一个男性。可见作者是认为唯有女性才配代表人间美德。假设屠格涅夫有一天能够和曹雪芹见面,他们之间在对女性的看法上一定会谈得很投机,他一定会同意曹雪芹的那句名言:"女孩子是水做的,男孩子是泥做的。"可以说屠格涅夫一生只写过一个丑陋的女人,那就是《父与子》中的库克申娜,一个离开了自己丈夫的轻浮、庸俗、自作聪明、附庸风雅的年轻女人,穿着一件黄衣裳,坐在一只肮脏的沙

发上,嘴里叼着一支香烟,这个形象是屠格涅夫对当时一批浅薄而又自我标榜的青年人的有力鞭笞。屠格涅夫一定是恨透了这帮人,否则他不会狠心到舍得用一个女性的形象来描写他们。当然,也应该指出,在库克申娜这个形象上也流露出屠格涅夫对当时社会上一部分青年人的偏见。

六

上文里我们一直在谈小说家屠格涅夫艺术上的许多优点和特长。然而,正像世界上没有一个尽善尽美的人一样,也不可能有一位尽善尽美的文艺家。为了让我们对小说家屠格涅夫所达到的高度艺术成就作出一个比较切实的评价,我想,试着谈论一下我所体会到的他在艺术上的不足之处也许是应该的。当然正像我所谈的他的优点一样,不一定谈得正确。

我觉得,如果拿19世纪中叶以后俄国批判现实主义文学最盛期的那些大小说家们来排个队的话,我愿意把托尔斯泰和果戈理排在屠格涅夫的前面。与托尔斯泰相比,屠格涅夫的作品不如托尔斯泰的作品那样气势磅礴,那样雄伟;在反映时代矛盾的复杂性方面,他也不如托尔斯泰深刻。向这两位作家的作品学习写作的同志们可能会有这样一种体会:屠格涅夫的某些艺术特点是可以学习和模仿的,而托尔斯泰则几乎是不可学的,这中间便有一层高下。与果戈理相比,我觉得屠格涅夫不如他那样具有强烈的民族色彩,对邪恶的抨击不如他尖锐、辛辣,也不像他那样在俄国文学发展历史中起着一种鲜明的划时代的作用。别林斯基曾经说,屠格涅夫虽是一位杰出的人才,但是他不能给生活指出新的方向,他也不是一个时代精神的主宰者,这话是说得很深刻的。但是,在俄国文学史上,我只肯把屠格涅夫排在托尔斯泰和果戈理的后边。也许有人会说,屠格涅夫与车尔尼雪夫斯基相比,不如他战斗性强;与冈察洛夫相比,不如他对多余人概括得全面;与陀思妥耶夫斯基相比,不如他饱含着那许多人生的悲苦和辛酸;和契诃夫相比,不如他那么安详冷静深邃……那么,这恐怕是仁者见仁,智者见智了。

屠格涅夫的作品是优美的,但多少给人一种重量不足之感,他笔下的色彩偏淡,偏浮。屠格涅夫尽管一生从头到尾都能紧紧抓住时代的中心问题,但是在他反映时代生活的篇章中,总好像缺少一种庞大的力

量。当他批判和揭露那些丑恶人物时,总好像有点怨而不怒的味道。屠格涅夫的作品绝不能说是不深刻,但是他的深,好比一把锥子或刀子尖尖地扎进一件东西里去,而不大像是深沟大壑或江河湖海,屠格涅夫的作品简练得有时让人觉得过于压缩,因而显得宽度不足,厚度也受了影响。我们说,屠格涅夫的作品像一株疏密有致的大树,它并不单薄,自有其茁壮处,但是它们绝不是参天的古木;我们说他的作品像一座百花盛开的大花园,但是也正因为是一个花园,所以难免让人觉得人工的痕迹稍多一些。世界上有三种作家,一种是把全部身心、全部生命都凝聚在一部作品中的作家,他们并不是作为作家在写小说,而是因为不写出来便活不下去,一旦写出一部作品便很难再写出第二部来。这部作品就是整个的他,就是他一生中所体验的全部人生,体现了他对客观世界的全部认识,这样的作家和作品是最有价值的,如曹雪芹和他的《红楼梦》。还有一类作家与其完全相反,他们纯粹是为了写小说而写小说,写出那些专门为了供人消遣取乐的作品以及靠情节取胜的侦探故事等,他们的这种作品并不是什么艺术,很难有生命力和价值。第三类的作家占作家的绝大多数,屠格涅夫属于这一类,并且是其中的佼佼者。这些作家能在一定程度上反映出现实,其中有一些还往往能相当深刻地反映现实,在文学史上成为有地位有定评的作家,但与第一类作家那样聚整个生命于一部作品的情况有所不同。屠格涅夫在《六部长篇小说总序》中曾嘲笑有一些作家不是"作家"(писатель)而是"编撰家"(сочинитель)。而如果我们定一个很高很高的标准的话,屠格涅夫甚至也有一点编撰家的味道呢。他在《前夜》中写了一个名叫舒宾的艺术家,说他很有才能,但是又给他划了一个高度的界限,我们如果把屠格涅夫比作舒宾,也许是显得过于吹毛求疵、过于苛求了吧?但是他们之间总好像有那么一点相近之处,虽然不多。屠格涅夫在他的创作中,尤其是晚期,还有一些脱离现实主义的倾向,这表现在他的《爱的凯歌》、《克拉拉·米莉奇》等作品中。在更早些时候,大约在写《烟》的前后,他也曾因为思想上的消极,表现出唯美主义和消极悲观的创作倾向。这些主要是由于他思想立场上的原因造成的,这客观上也是艺术上的缺陷。也许屠格涅夫作为艺术家的这些不足之处(或者还有我们所没谈到的其他不足之处)是最终使他不能跻身于世界艺术殿堂内最高一级神龛的一些原因,虽然他现在已经在这个殿堂里占有一个相当

崇高的位置了。

屠格涅夫早期(大约 1856 年底)在写给青年托尔斯泰的信中说:“我是一个过渡时期的作家,只能有益于处在过渡状态的人们。”这句话一方面是指屠格涅夫所处的时代和他作品中所反映的时代的特征而言的,另一方面恐怕也有指他自己还不是一个最伟大的作家的意思。他是说最伟大的作家还有待于今后产生。我认为,这绝不是一种空泛的谦虚,而是一种自知之明。

但是无论如何,屠格涅夫仍是一位罕有的文学的天才,一位有杰出成就和世界声誉的小说家,是一位“小说家之中的小说家”。他为人类作出了不朽的贡献。后世人应该永远纪念他,并向他学习,继承他的遗产。

选自李兆林、叶乃方编:《屠格涅夫研究》
上海译文出版社,1989 年

“聚合性”与陀思妥耶夫斯基的复调艺术

王志耕

巴赫金以复调理论为陀思妥耶夫斯基诗学研究开辟了新的天地。在探讨陀思妥耶夫斯基创作“多声部性”的成因时,巴赫金辨析了多位批评家的观点,如伊万诺夫的宗教体验说、格罗斯曼的戏剧形式说、恩格尔哈特的思想小说观以及卢那察尔斯基的社会因素说等,但他认为,上述诸观点有着共同的缺陷,他们走进了复调小说的迷宫却找不到通路,对复调的成因做了错误的推论。为了解决这一问题,巴赫金主要做了两个方面的工作:一是强调形式本身对内容的强大制约功能,强调陀思妥耶夫斯基的艺术形式具有“解放人和使人摆脱物化的意义”;二是以历史诗学的方法,追溯了复调性的来源,考察了欧洲的文化狂欢传统及狂欢式“世界感受”转化为体裁传统的过程与机制。

巴赫金的论证独出机杼,富有启发性。但是,陀思妥耶夫斯基诗学原则的成因是多方面的,其中必然包括作家所置身其中的民族文化。而在当时的政治背景之下,当巴赫金谈到历史诗学这一概念时,他有意避免涉及俄罗斯的文化问题,因为谈俄罗斯文化就不可避免要涉及其宗教内容,而“宗教”是一个禁忌话题。正如俄罗斯国立人文大学教授叶萨乌洛夫所说,“陀思妥耶夫斯基诗学中的东正教‘符码’是如此显而易见,在我们考察的范围里不能不产生这样一个无法回避的问题:为什么复调小说理论的创立者在其印行了两版的著名著作中,恰恰是在对陀氏诗学的研究中,却对其宗教范畴未加阐明呢?”对此,叶萨乌洛夫引述了巴赫金的发现者之一鲍恰罗夫的巴赫金晚年谈话录,说明其不得不仅限于“文体研究”的苦衷。巴赫金曾谈到,在当时“不自由的天空之下”,他只能“将形式从主干中剥离出来,仅仅是因为不能谈那些主要的问题……那些哲学思想以及毕生都折磨着陀思妥耶夫斯基的问题——上帝的存在。我不得不始终绕来绕去,不得不克制自己……甚至对教

会加以谴责。"[①]这样,巴赫金放弃了从陀思妥耶夫斯基所身处的俄罗斯文化这一角度去解析其诗学原则的形成。

因此,在今天我们有必要在这一问题上做出新的阐释,对复调艺术的民族文化成因做一点探讨。

一

从文化诗学的角度来看,陀思妥耶夫斯基诗学的多声部性与其宗教和社会理想有着密切的关系。这一诗学原则的成因既包括欧洲民间狂欢化世界感受及体裁传统的影响、时代因素的作用,同样也包括作家自身所承袭的俄罗斯文化的宗教精神,即村社性(общинность)聚合性(соборность)观念所产生的效应。

村社(община)是俄国社会的一种独特现象,俄国几乎是从原始的部落状态迅速进入封建社会的,因此,原始的共同观念也得以保存下来,它成为俄罗斯文化中集体主义传统的源头之一。另一方面,广袤无垠的原野使得俄国人的土地私有观念相对淡漠,这就为村社的形成提供了民众的意识前提。在俄罗斯的村社中,土地与生产资料为人们所共同占有,而且这种公有制不是强制性的,而是自发形成的,于是在观念上个人便与集体达于一致,个人成为集体的一员,个体的存在也与集体的存在互为依赖。19 世纪的斯拉夫主义者和民粹派曾极力主张恢复村社制度,以创造一种不同于西方的新型乌托邦。早在 1838 年,斯拉夫主义的奠基者基列耶夫斯基就说过:"回顾以往俄国的社会体制,我们可以发现与西方的许多不同之处,首先就是体现为诸多小型的所谓米尔(мир)的社会构成。"米尔的观念就是大家共同拥有。"家庭隶属于米尔,人数更多的米尔隶属于村社大会(сходка),村社大会隶属于市民大会(вече),以此类推,直到所有部分的团体合到一个中心、一个统一的东正教会。"[②]这里,基列耶夫斯基把村社结构与教会的存在联系了起来,因为村社这种在俄国自然形成的社会形式与正教的核心理念达

---

① *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995, с. 130. *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него//Новое литературное обозрение, 1993, № 2, с. 71—72.

② *Киреевский И. В.* В ответ А. С. Хомякову//Полн. собр. соч., М., 1983, с. 194.

到契合。正教的这个核心理念就是“聚合性”。

早期基督教以“自由、平等、博爱”的口号致力于在大地上创立一个普世教会(кафолическая церковь)。公元4世纪的《尼西亚信经》即确定教会是“统一的、神圣的、普世的和使徒的”。然而,事实上,这种理想随着基督教会的机构化和权力化,在东西教会开启争端之后便只成了一句口号。文艺复兴之后,新教兴盛,天主教已经意识到所谓普世教会不过是空想而已。在西欧,一方面,以罗马天主教会为中心的权力体制越来越严格,等级意识越来越浓厚,另一方面,“因信称义”的观念越来越普遍,教会意识越来越淡薄,所以普世教会的理想便不复存在。正是在这样的背景之下,东正教打出了鲜明的普世教会旗帜,以表明自己的正统基督教立场。基督教的真理是普世性的,尽管正教教义认为,只有主教公会议才有权力发布真理,但这真理不是通过教会发挥作用的,甚至也不是通过主教公会议发挥作用,因为从形式上来看,没有真正意义上的世界性会议,即使真有一个具备了全球性外部特征的公会议,它实际上也可能是分裂的。因此,普世性不是机构上的普世性,而应是真理的普世性。①

针对上述现象,正教神学家们首先主张建立一个真正的统一教会,这种教会不是形式上的机构,而是在圣灵的感召下所凝聚起来的团体。这种“教会唯一”论的代表人物是19世纪著名的神学家霍米亚科夫。霍米亚科夫认为,东西方教会以及以各种形式存在的教会不应是诸多个体的存在,它们应当成为承受上帝恩宠的统一体。“教会名为统一的、神圣的、聚合的(全世界的和普世的)使徒教会,因为它是唯一的、神圣的,因为它属于整个世界,而不是某个地方;因为它为之祝圣的是整个人类和大地,而不是某一个民族或国度;因为它的实质在于承认其所有成员的灵魂与生活的和谐与统一;最后,因为使徒的经典和学说包含着它的信仰、它的希望和它的爱的完满。”②在这里,霍米亚科夫提出“聚合的”一词,以代替被歪曲和误解的“普世的”,由此,“聚合性”的概念被提出。这个词是以俄文的“собор”(指隆重性质的聚会)为词根的。在他们看来,普世公会议本应是全人类的,既然它作为一种实体已

---

① См.: *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцния и умозрения. М., 1994, с. 53.

② *ХомяковА. С.* Церковь одна//Сочнения богословские. СПб., 1995, с. 41.

不复存在,那么不妨将其抽象化,以代表普世的观念与精神。霍米亚科夫说:"собор 不仅在许多人于某个地点公开聚集这一意义上,而且在这种聚集的永久可能性这一更为普遍的意义上体现了聚合的思想,换言之,它体现了多样统一(единство во множестве)的思想。……普世教会就是包容一切的教会,或者是所有人的统一体的教会,是自由的统一意志、完整的统一意志的教会。在这种教会中,民族性消失了,不分希腊人还是野蛮人,没有财富的差别,不分奴隶主还是奴隶,这就是旧约预言过而在新约中实现的教会,总之,就是使徒保罗所断定的教会。"[①]也就是说,普世教会不应以机构化为前提,它首先应体现在"永久可能性"上。"聚合"不是具体地点的聚会,而是精神的凝聚与意志的统一;不是外部的统一,而是内部的统一;"外部的统一只是仪轨联系的统一;而内部的统一是灵魂的统一。"[②]

显然,聚合性并不仅仅是一个统一体的问题,因为统一体应该说只是一个终极性目标。要想使一种终极目标成为一种普遍意识,就必须借助某种伦理观念来实现,而每一个怀有现实感的宗教哲学家都会选择"爱"来阐释自己的学说,主张聚合性的思想家们也不例外。创造统一体的神学目的是获得上帝的真理,即实现创造的必然,而获得真理的途径就是爱。使徒约翰说"上帝即爱",不如说爱是上帝体现在人身上的最明显的属性。只有爱他人者方可进入真理的世界,所以在正教的弥撒大祭上,先要由助祭宣告"让我们彼此相爱,共同信仰"[③]。而"彼此相爱"便是聚合性的根本特性之一。爱就是沟通与交流,因而爱也就是获得真理的必要条件。聚合性概念将具体情境集合抽象化,通过爱将其转变为一种伦理观,使之具有更为广泛的适应性。俄国的流亡哲学家森科夫斯基在评述霍米亚科夫的"聚合性"思想时便认为:"为了获得真知,需要'许多人'的'聚合(соборвание),需要总体的、令人感到温暖的、沐浴着爱的认知劳动。"[④]

而且,聚合不仅是统一,更应如霍米亚科夫说的那样,是"多样统

---

① *Хомяков А. С.* О значение слов кафолический и соборный//Сочнения богословские. СПб. ,1995,c. 279.

② *ХомяковА. С.* Церковь одна//Сочнения богословские. СПб. ,1995,c. 49.

③ См. :*Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М. ,1990,c. 85—86.

④ *Зенковский В. В.* История русской философии. Л. ,1991,т. 1,ч. 1,c. 207.

一”(единство во множестве),因为如别尔加耶夫所说,“东正教只能靠自由来维持,只有在自由基础上,才能保持东正教相对于天主教和其他宗教的优点。”[①]所以,有关“自由”的论题便成为所有正教思想家关注的焦点。或者说,正教显然意识到自己处于边缘化的位置,所以他们在强调统一时必然会更加考虑到自己作为他者的权利,从而提出“自由”的问题,强调“统一”的前提是“多样”。这也就是霍米亚科夫为什么在表述“完整的统一意志”(единодушие полное)的教会时,还要加上“自由的”(свободное единодушие)这一定语。用当代正教思想家尼·斯特卢威的话说,霍米亚科夫的公式就是聚合性等于“爱中的自由统一”。斯特卢威进一步解释道:“聚合性就是实现最广泛的多样化的同时达到最大限度的统一。”[②]总之,聚合性的两个基本因素就是爱与自由。

基于普世教会理想的聚合性精神,为俄国知识阶层提供了解决现实苦难的思想基础。所以,到19世纪,“聚合性”这一充分俄化的神学概念便成为俄国思想界尤其是斯拉夫派的社会理想。而到了陀思妥耶夫斯基的思想中,在霍米亚科夫和其他神学家那里没有得到明确阐释的个性观念更是得到了新的、充分的展示。

二

许多评论家在谈到陀思妥耶夫斯基的社会理想时,总是首先提到他否定社会主义的思想,却往往忽略了他曾经是俄国第一个社会主义小组的成员,并因此而遭流放和苦役。尽管他在晚年的时候思想发生了某些变化(这些变化被某些人过于夸大了),但他的社会理想并没有发生根本的转变,不过就其自身而言更为成熟了而已。

陀思妥耶夫斯基1877年出版的《作家日记》中有一篇文章,题目叫作《三种理念》。在他所论述的三种理念中,一种是法国的革命理念,它与天主教思想同出一辙;一种是德国的新教型理念,它“仅仅幻想和渴望自身的联合,以宣扬它高傲的理念”,它相信“世界上没有高于德国人

---

① 别尔嘉耶夫:《自由的哲学》,董友译,上海:学林出版社,1991年,第205页。

② *Струве Н.* О соборной природе церкви. //Православие и культура. М., 1992, с. 182.

的精神和语言”。显然,这两种理念是不可取的,于是陀思妥耶夫斯基提出了第三种理念:“在东方,第三种世界理念的确已闪耀出前所未有的光芒——这就是斯拉夫理念,一种正在壮大的理念,——或许它就是未来解决人类和欧洲命运的第三种可能性。……显然,我们俄罗斯人有两种较世界上其他民族更为巨大的力量,这就是我们民族千百万人的完整性和精神的不可分割性,以及人民与君主的密切统一。”[①]

前两种理念统治的西方世界,缺少陀思妥耶夫斯基理想中最重要的两种因素:自由与爱,也就是构成“聚合性”的两个根本条件。在强制统一的社会里,正像在天主教会的权力机构中一样,存在的只是单向隶属的等级关系,它们所有的只是个体主义,而不是个性自由。陀思妥耶夫斯基选择的自然是他所说的第三种理念,即以俄国为代表的斯拉夫理念,或者“俄国的社会主义”。尽管他本人并没有明确地使用过“соборность”这个概念,但他的显性的东正教思想在很大的程度上来自霍米亚科夫,而他的社会理想总体上与霍米亚科夫的观念也相互吻合。在他看来,俄罗斯理念中不仅包括“我们民族千百万人的完整性和精神的不可分割性”,而且更重要的是,俄罗斯人的天性中有一种对“博爱的共同体”的要求,而这种要求塑成了俄国人民独特的“社会主义”思想。他说:“这种社会主义的目标与结局就是在大地上实现全民和全球的教会。……我谈的是俄国人民心中那永存的不尽的渴望,渴望基督的伟大的、共同的、全民的、博爱的统一。……俄国人民的社会主义不是共产主义,不是种种机械的形式;他们相信,拯救最终只能靠为基督的世界统一。这就是我们俄国的社会主义!”[②]俄罗斯民族天性中的这种要求在某种意义上说来自村社文化,陀思妥耶夫斯基认为在原始的氏族公社中,人们过着没有私有观念的群体生活,彼此依赖,而“文明”促进了个性意识的产生,并进而破坏了群体观念,破坏了大家共同遵守的质朴的生活规则,从而形成了个性与群体的对立,或者说,群体分解成为了个体。陀思妥耶夫斯基没有使用“异化”这一概念,但他称之为

① *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1877 г. (Три идеи)//Полн. собр. соч. ,Л. , 1983,Т. 25. с. 7—9.

② См. : *Пруцков Н. И.* Достоевский и христианский социализм. // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 1. Л. ,1974,с.

“非正常”状态。因此，人类必须跨越这一阶段进人更高阶段，这个更高阶段应该促使个人和群体恢复协调一致的相互关系，也就是使单个的人在保持“意识和智力的充分威力”的情况下“复归群体”。[①] 这个所谓“复归群体”的“更高阶段”，实际上就是一种建立了“соборность”的形态，因为这里虽然陀思妥耶夫斯基没有明确表示这种状态是一种什么样的社会体制，但从他对俄罗斯民族的赞美中可以看出，既然对人民来说教会就是一切，那么人民的最高理想就是建立一种统一教会的社会形态。由此，可以认为，《卡拉马佐夫兄弟》中佩西神父所说的话正是代表了陀思妥耶夫斯基的心声：“并不是教会变成国家，您要明白！那是罗马和它的幻想。那是第三种魔鬼的诱惑！相反地，是国家变为教会，升到教会的地位上去，成为整个地球上的教会，——这和教皇全权论、罗马以及您的解释全都相反，这只不过是正教在地上的伟大使命。灿烂的星星会从东方升起来。”[②]正如布尔加科夫所指出的，“陀思妥耶夫斯基把在历史中实现这一理想与俄罗斯民族的宗教使命及其全人类精神和综合结构联系起来。民族的使命取决于人民的理想，取决于它从中发现的属于最高真理与法则的东西。”[③]

人民理想的教会形态就是个性与群体的辩证统一。之所以说它是“理想的”形态，就是因为现阶段仍是一个过渡期，主宰这个过渡期的仍是个体主义的法则，尽管俄国人民的天性中有着对博爱统一体的追求，但他们仍不免被“文明”所浸染。因此，陀思妥耶夫斯基虽然十分清楚他置身其中的社会现状，但他要挑战的也正是这种文明给人类带来的恶果。他说：“照基督的圣训那样去爱人如己是不可能的。在大地上维系的是个性法则。自我就是障碍。只有基督能够做到，但基督自古以来便是一种永恒的理想，人向往着这一理想，按照自然规律人也应当向往他。然而在作为肉身之人的理想的基督出现之后，问题便如白昼一样明朗了：个性的极度发展正是、也必然会达到这样的地步(就发展的尽头、目的达到的那一点而言)，即使人找到、意识到、并以天性的全部

---

① 参见费里德连杰尔：《陀思妥耶基的现实主义》，陆人豪译，合肥：安徽文艺出版社，1994 年，第 31—32 页。

② 陀思妥耶夫斯基：《卡拉马佐夫兄弟》，耿济之译，北京：人民文学出版社，1999 年，第 88—89 页。

③ *Булгаков С. Н.* О черк о Ф. М. Достоевском. //Тихие думы. М. ,1996 , с. 201.

力量确信,人以其个性、以其自我的全部发展所能提出的最高需求就是消解这个自我,将它整个都不加区别、无条件地献给所有人、献给每一个人。这也就是最高的幸福。这样一来,自我的法则便与人道主义的法则相融合,而在这种融合中,自我与所有人这两方面(看起来是极端对立的双方),这两种彼此互不相容的事物,就会在那一时刻分别达到其个体发展的最高目的。这就是基督的天堂。不论是全人类的历史,还是部分的、每一个体的全部历史,都不过是发展、斗争、追求与达到这一目的过程。"①

这里必须明确的是,消解自我绝不是消灭自我,因为没有自我也就没有群体,如同没有群体也就没有自我一样;自我发展的最高目的是诸自我联合为整体,而整体发展的最高目的就是使每一个自我得到充分的发展。20 世纪初,著名宗教哲学家弗兰克对此有过精辟的分析:"谈到俄国特有的精神集体主义真正的内在实质,首先,它与经济的、社会政治的共产主义没有任何相通之处;其次,尽管这种集体主义与个人主义是相对立的,但它绝不敌视个性自由和个体性观念,相反,它把这些观念视为其坚实的基础。这里所说的是一个独特的概念,这一概念在俄国教会用语中、后来在斯拉夫主义者们的著作中用一个源自'собор'一词、不可转译的词来表述'соборность'。"这个词就是"聚合性"。在这种聚合性之下,"'我们'不是被视为外在的、后来才形成的综合体,不是若干的'我'或'我'和'你'的结合,而是原初即有、且不可分离的它们的统一体。'我'就成长于这个统一体的怀抱,并且只有依赖于此'我'才成为可能。不仅有'我'和'非我'这些相互关联的概念,像人们常常认定的那样,而且,相互依赖的关联性概念还有'我'和'你'、我的意识和与我相对并意向于我的他人意识,两者共同构成'我们'这个原初性整体的彼此整合、不可分割的两个部分。每一个'我'不仅包含在'我们'之中、与之相联结并与之相对应,而且可以说,每一个'我'之中也都内在地包含着'我们',因为'我们'恰恰就是'我'的最终支柱、最深之根和活的载体。简而言之,'我们'就是这样一个具体的整体,其中

---

① *Достоевский Ф. М.* Записи публицистического и литературно - критического храктера из записных книжек и тетрадей 1860—1865 гг. //Полн. собр. соч. , Л. , 1980, Т. 20. с. 172.

不仅存在着与之不可分割的诸部分,而且其自身也内在地贯穿于每个部分,并在每个部分中完整地存在。这里所说的是精神领域中的一种经过合理而缜密思考的有机世界观。然而就其独特性与自由而言,‘我’并未因此而被否定;相反,有一种见解认为,‘我’只有通过与整体的联系才能获得这种独特性和自由,可以说,它浸透着来自人类超个体共性的生命汁液。”①

可以认为,弗兰克所阐述的也正是陀思妥耶夫斯基思想的内在实质,它可以概括为整体联系中的对话,也就是“聚合性”所蕴含的爱与自由的多样统一。所谓“复调”艺术就是在这种特定的俄罗斯文化结构中出现的。

三

正如巴赫金所论述的狂欢式的世界感受可以转化为小说叙事中的众声喧哗一样,聚合性理念在陀思妥耶夫斯基的创作中也转化成了一种总体原则之下的复调。

在艺术的叙事中,群体与个性的结构对应呈现为作者与主人公。在传统的艺术中,作者与主人公表现为支配与被支配的关系,是一种绝对等级性关系。而在陀思妥耶夫斯基的艺术世界中,出现了全面对话的形象体系与情节结构。巴赫金将其与梅尼普讽刺、苏格拉底对话等欧洲古代叙事艺术归于同一类传统,并把这类传统的文化原因归于狂欢节现象②,而放弃了对这种叙事形态的俄罗斯文化成因的考察。因此巴赫金得出的结论是:陀思妥耶夫斯基的创作是一个纯粹多元的世界。就此他否定了陀思妥耶夫斯基创作的哲学基础——宗教观念,因为这种基础是“一元论的唯心主义土壤”,在这种土壤上要出现“复调”意识是“最为困难的”,并且,“统一精神”对陀思妥耶夫斯基而言格格不入。但巴赫金也承认陀思妥耶夫斯基本人的思想也在作品中投射出来,因此,他接下来说:“如果一定要寻找一个为整个陀思妥耶夫斯基世界所向往又能体现陀思妥耶夫斯基本人世界观的形象,那就是教堂,它象征

---

① *Франк С. Л.* Русское мировоззрение. СПб. ,1996, с. 178—179.

② 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988 年,第 175 页。

着互不融合的心灵进行交往。聚集到这里的既有犯了罪过的人,又有严守教规的人。这或许是但丁世界的形象,在这里多元化变成了永恒的现象,既有不思改悔的人又有忏悔者,既有受到惩罚的人又有得到拯救的人。这样一种形象符合陀思妥耶夫斯基本人的风格,确切些说符合他的思想特点。"①这段话说明巴赫金其实已经意识到了复调艺术的宗教世界观基础,只不过这一问题在当时无法深入研究而已。

此外,尽管巴赫金对象征主义理论家伊万诺夫的观点进行了反驳,但他的复调理论明显受到后者的影响,这一点是无可回避的。伊万诺夫第一个发现了陀思妥耶夫斯基创作的对话现象,他对"聚合性"概念也同样做过哲学分析,尽管他没有明确阐述陀思妥耶夫斯基诗学与"聚合性"的关系,但他的描述足以为我们提供清晰的线索。应该说,避开他的观点就不能充分说明陀思妥耶夫斯基复调原则的文化根源。最早发现巴赫金的学者之一鲍恰罗夫认为:"应该去读一读维亚切斯拉夫·伊万诺夫,以便更好地理解巴赫金。在伊万诺夫那里我们会找到对巴赫金某些既事关重大又令人猜解的论点的解释。"②在这些解释当中,最重要的就是伊万诺夫是如何在同一语境中论述"聚合性"哲学思想与陀思妥耶夫斯基诗学中的对话的关系的。

伊万诺夫认为,小说体裁的规定性实际上与陀思妥耶夫斯基的形而上学的艺术描写形成对应,而这种对应首先基于陀思妥耶夫斯基关于人与上帝、人与人之间关系的基督教神秘主义观念。他说,在陀思妥耶夫斯基形而上学的描写中,"每一个人物都以其内在于上帝或与上帝相对立的、与生俱来的自由意志任意而行,看起来好像外在的、表面的行为与骚动完全取决于生活规律,但无论有没有上帝,那原初的决定时时刻刻都体现为人对所受使命的有意识的赞同,这种使命被赋予无数灵魂,他们遵照这使命做事,做这而不做那,遵照这使命说话,说这而不说那。……既然选择已一揽子完成,所以它是不变的,因为它既不能在观念上,也不能在记忆中,而只能在人的自我的本质中才能使这个我从

---

① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988年,第57—58页。

② *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995, с. 132. *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него//Новое литературное обозрение, 1993, № 2, с. 131.

其本质中解放出来:这时人失去自己的灵魂,使自己的灵魂个体脱离自我并忘掉自我之名;他仍在呼吸,但已不存一丝自我之望,而沉没于世界或俗世的聚合性意志之中,完全消解于其中,并仿佛从中重新一点一点聚拢起来,沉积为新的具形的我,成为住在自己老房子里、等待旧主人到来的从前肉体里的宾客和外来人。古代狄俄尼索斯宗教的纯粹形式建基于对这一再生性精神历程的确定和预感之中,而这一过程本身则构成了基督教神秘主义训诫的核心内容。就艺术所能受到的影响而言,陀思妥耶夫斯基善于把这一过程具像化为个人内在新生的诸形象”[①]。作为象征主义者的伊万诺夫在这里要表明的是,陀思妥耶夫斯基创作中的对话从本质上展现了一种宗教体验的转移,它以外化的形式重构了人的“再生性精神历程”。这种宗教体验的基础便是对教会斯拉夫语中对上帝的呼语“你在”(Ты еси)的体认。“你在”本来是人对上帝作为造物主本质或者“道”(Слово)的一种肯定,是人同时体认到自我个体的存在和终极本质的存在的一种状态。但是,在人的这种体验之中,大写的“你”可以转化为小写的“你”,大写的“道”也可以转化为小写的“言”(слово)[②]。诸多小写的“你”构成对话的依赖关系,“你在”不是说“你作为现存之物被我认知”,而是“你的存在作为我的存在而被我体验”,或者说“我由你的存在而自我认知为现存之物”,这样,陀思妥耶夫斯基的世界中出现了一个“道”转化为“言”、而诸多之“言”再整合于“道”的聚合性联合体。在这个联合体中,聚合起来的诸个性就其独一无二的特性、就其总体的创造自由而言达到完全开放与确定,每种个性都成为畅所欲言的、崭新的、对所有他人和整体都必不可少的一种言;而“道”在每一个性之中成为肉身,与所有个性同在,在所有个性之中发出不同的声音;同时,每一个性之言都在全体个性之中得到回应,而全体个性形成同一种自由的和谐,因为所有个性属于同一种“道”。这种理想的聚合性世界在现实中从未成为事实,它作为一种使命在俄罗斯的精神中存在着,并通过象征性的艺术在陀思妥耶夫斯基

---

① *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман - трагедия//Родное и вселенское. М. , 1994, с. 290—291.

② 大写的“言”在中文中被译为“道”,因为在圣经的原文中,这个大写的“言”所蕴含的就是上帝的属性,就是逻各斯。圣经中所谓“太初有道”,即是指上帝创世时的“要有……”之言。

的世界中体现出来。[①]

伊万诺夫的可贵之处在于,他在聚合性与陀思妥耶夫斯基独特的诗学之间为我们提供了一个新的观照角度,使得我们有可能发现这种独特诗学的文化成因。有的学者甚至认为,复调理论本身就是"聚合性"的一种体现,不从这一角度去解析就不能完整地说明陀思妥耶夫斯基的诗学原则。[②] 而在我看来,陀思妥耶夫斯基的宗教哲学观念是制约他创造复调世界的重要原因,这一世界观中所存在的宗教人类学形态与艺术的构形原则在作为"最高现实"的作品中表达到同构,因而产生了统一中的自由对话。巴赫金将陀思妥耶夫斯基的作品称为"复调小说",但我认为称之为"聚合性小说"或许更为恰当。

所谓聚合性小说的特征就是除了"语言杂多"或复调之外,还有一个统一性原则,或称整体性空间。

完全否定统一性的存在无论从小说内容还是形式上来说,都是违背创作规律的。因此,巴赫金总是一面否定,一面把他思考的某些问题暴露给我们。比如,他认为,"在陀思妥耶夫斯基关于构形见解的思想体系(формообразующая идеология)中,恰恰缺少任何思想体系无不视为基础的两个基本因素:个别的思想和多数思想结合而成的指称事物的统一体系。"也就是说,巴赫金承认,即使是构形的思想体系也应有一种统一体系,而在陀思妥耶夫斯基那里却没有,"由于构形思想采取这样一种角度,结果,在陀思妥耶夫斯基面前展现出来的,不是一个由描写对象组成而经他的独白思想阐发和安排起来的世界,而是一个由相互阐发的不同意识组合起来的世界,是一个由相互联结的不同人的思想意向组合起来的世界。"[③]但是,巴赫金又认为陀思妥耶夫斯基是以另外一种形式来代替了这种统一体系,他认为陀思妥耶夫斯基"在这些不同的意向之中寻找一个最崇高最有权威的意向;他并不把这个意向看成是自己的一个真实的思想,而看作是另一个真实的人以及他的言

---

① См. : *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман – трагедия//Родное и вселенское. М., 1994, с. 100.

② См. : *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995, с. 132.

③ 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988 年,第 145 页。

论。他觉得,思想探索的结果应是出现一个理想人物的形象或者是基督的形象,应该由这个形象或这个上天的声音来圆满地完成这个多种声音的世界,由它组织这个世界,支配这个世界。写出这样一个人的形象和声音(对作者来说是他人的声音),才是陀思妥耶夫基遵循的最高的思想准则:不是要忠实于自己的信仰,也不是要求抽象信仰本身的正确,而恰恰是要忠实于一个权威的人的形象。”①所谓在不同的意向之中“寻找一个最崇高最有权威的意向”,这句话潜藏着这样的问题:谁来寻找?因为“寻找”本身就是一种意向,而且很可能是一种主导意向;权威意味着等级,而本来在复调性对话中是没有等级的,如果承认存在等级,则意味着这个“权威”是一种统一性思想或主导声音。所以,经我们这样加以解释,就会看出,巴赫金所描述的正是我们所谈的“聚合性”结构。

诚如巴赫金所言,陀思妥耶夫斯基是要在复调化的众多声音中寻找一种权威的声音,但“寻找”就说明主体的一种先在结构的存在,即它本身就是意向性的,它将以这种意向与所有作为他者的主人公进行边缘交合,从而使所有他者获得与同一意向的交流权。这里不是一种等级关系,而是价值空间和交流者的关系,也就是说是一种“聚合性”模式。价值空间的实现必须依赖于创造者以及创造者的信仰,巴赫金在《审美活动中的作者与主人公》中也说:“对于一个具体而确定的他人的生活,我则在很大程度上要通过时间来加以组织(当然是在我不把他的事业或他的思想同他的个人分离开来的情况下),但不是在纪年的顺序时间或数学意义上的时间里进行组织,而是在有着情感价值内涵的生活时间里予以组织。”尽管他同时也说:“唯心主义在自我体验中有直觉的可信性;唯心主义是自我体验的现象学,而不是体验他人的现象学。”②但既然是“我”将“他人”组织在“有着情感价值内涵的生活时间里”,那么“我”对“他人”的他者逻辑是否如巴赫金认为的那样无能为力呢?显然不是。所谓充分尊重每一个他性主体的地位,在我看来,仍不过是作者本人对某种意向的肯定,这也就是将其纳入作者所规定的

---

① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988年,第145—146页。

② 巴赫金:《审美活动中的作者与主人公》,晓河译,见钱中文主编《巴赫金全集》第1卷,石家庄:河北教育出版社,1988年,第208页。

有情感价值内涵的生活时间里。在这一点上,伊万诺夫提出的"渗透"(проникновение)概念是有道理的。他说:"陀思妥耶夫斯基所捍卫的现实主义的基础不是认知,而是'渗透':陀思妥耶夫斯基喜欢这个词是不无道理的,他由这个词引出另一个新词——'被渗透的'(проникнивеный)。渗透就是主体的某种 transcensus,就是主体的这样一种状态,在这种状态中不将异己之我感受为客体,而是感受为另外一个主体。这不是个体意识范围内的边缘性散播,而是在其普通协调关系各个固定的中心点上的转移;这种移动的可能性的出现只有靠内在体验,也就是对人和对活的上帝的真爱体验,对个性自我疏离的体验,总之,是在爱的激情中所得到的体验。"①

陀思妥耶夫斯基寻找主导意向的目的便是建立聚合性结构中的这一"普通协调关系",在这一过程中作者的意愿具有很大的积极性。(巴赫金也承认这一点)它的积极性就在于人们总是很容易发现作者的声音。比如,在《一个荒唐人的梦》中,"我"与梦境中的"我"构成对话,文明与外星球生活构成对话,但读者并不会因此而陷于迷茫,因为他们很清晰地被一个主导声音所控制:"上至明哲的圣贤,下至卑贱的盗贼,其实都在奔向同一个目标,至少都在努力奔赴同一个方向,只是所走的道路不同罢了。这是一条古老的真理,不过这里也有一点新情况:我不可能糊涂透顶。原因是我看到了真理,我看到并且懂得,人是能够变得美好幸福的,而且绝不会失掉在世上生存的能力。我不肯也不能相信,邪恶是人类的正常状态。"②此外,在多种声音混杂中,我们总是能够通过这一个或那一个声音听到作者信仰的回声,感受到对话的总体价值取向。甚至在与基督对话的宗教大法官的论证里,我们也可以看到这种总体价值取向。如他在无可辩驳的论证之后说:"是不是只有几万伟大而强有力的人是你所珍重的,而那其余几百万人,那多得像海边沙子似的芸芸众生,那些虽软弱但却爱你的人就只能充当伟大和强有力的人

① *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман – трагедия//Родное и вселенское. М. , 1994, с. 294—295.

② 陀思妥耶夫斯基:《一个荒唐人的梦》,潘同珑译,见《陀思妥耶夫斯基选集·中短篇小说选》,北京:人民文学出版社,1997年,第665—666页。

们脚下的泥土么？不，我们也珍视弱者。”[①]这里通过宗教大法官的歪曲性解释，基督似乎成为了“被告”，但这段话无论是不是宗教大法官的掩饰之辞，其主旨却与基督的基本教义相符合，由此它在为宗教大法官奠定合法发言者地位的同时，也成为统一意志下的辩驳。其实，即使在作者声音离场的状态下，聚合性的统一意志仍旧以潜在的状态存在着，这种现象体现在一个象征性的情节当中。斯麦尔佳科夫在弑父之后与伊万有一段对话：

“‘做了？’那么难道真是你杀的？”伊万觉得一阵浑身冰冷。……“你知道么：我怕你是一个梦，你是坐在我的面前的一个幻影。”他喃喃地说。

“这儿什么幻影也没有，只有你我两个，此外还有一位第三个。这第三个人，他现在显然就在我们两人中间。”

“他是谁？谁在这里？第三个人是谁？”伊万·费多罗维奇惊惶地问道，环视着四周，眼睛匆促地向四个角落里搜寻什么人。

“第三个人就是上帝、天神，它现在就在我们身边，不过不必找他，您找不到的。”[②]

其实不仅在斯麦尔佳科夫的心中，就是在并未意识到第三者存在的伊万心中，同样存在着一个审判者。这个审判者就是所有对话的制约者。

制约者作为一种统一精神的存在为个性的声音提供了最大空间。这句话听起来是自相矛盾的，但所谓自由，本质上就是戒律下的自由。没有戒律的自由便不是自由，而是“恣意妄为”，恣意妄为则导致罪孽与堕落。同样，所谓对话就是同一语境下的对话，在伦理意义上即是关于同一价值标准的对话，其总体意向趋于对某种终极价值的确认，同样，就伦理意义而言，陀思妥耶夫斯基的对话是“未完成”的对话，对话者自身也始终处于某种“未完成”状态，但对话自身的约定性始终存在。它

① 陀思妥耶夫斯基：《卡拉马佐夫兄弟》，耿济之译，北京：人民文学出版社，1999年，第379页。

② 同上书，第943—944页。

“不肯定他人的思想,更不把他人思想同已经表现出来的自己的思想观点融为一体”①,然而,它却使他人的思想在自由对话的同时以作者未经表现出来的思想作为参照,从而引导对话趋向对这一思想的认同。法国人纪德也发现了这一现象,他说:“我们在陀思妥耶夫斯基的作品中也注意到一个特殊的需要,即结集、集合、集中,在小说的一切成分之间创造出尽可能多的互相依赖关系。他笔下的事件不像斯丹达尔和托尔斯泰小说中那样沿着一条溪流缓慢而平稳地发展,而总有一些时候互相混杂、互相纠结到一个旋涡中去。故事叙述的因素——伦理道德的、心理的以及外部的——正是在旋涡中分而后台,离而又聚。”②作为诗人的纪德没有用理论化的语言表述,但他显然注意到了一种凝聚性的存在。而正是这种凝聚性为陀思妥耶夫斯基的小说提供了自由对话的最大空间,其复调现象本身就说明了这一点,因为陀思妥耶夫斯基所信奉的基督统一意志本身就包括着对个性多样化、存在的多元性与复杂性的肯定,正如别尔嘉耶夫所说的:“人的个性在他那里从未湮灭于神灵和神性的统一之中。他始终与上帝进行着有关人类个性之命运的辩争,并在这种命运的问题上丝毫也不愿让步。他沉迷于对人、而不仅是对上帝的感受与体验中。他永远因渴望人的不朽而殚精竭虑。他宁可赞同斯维德里盖洛夫在与蜘蛛为伴的小屋里所做的有关生命永恒的可怕恶梦,也不赞同使人消失在无个性的一元论之中。”③

自然,陀思妥耶夫斯基直到生命结束也没有弄清个性的自由选择与上帝必然意志之间的悖谬关系,但正如我们所看到的,作家这种充满辩证精神而未完成的思考却在其艺术创作中留下了一种崭新的形态,这就是统一价值关系中的自由对话。

选自《外国文学评论》,2003年第1期

---

① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988年,第128页。

② 安德烈·纪德:《关于陀思妥耶夫斯基的几次谈话》,余中先译,见《世界文论(4)——陀思妥耶夫斯基的上帝》,北京:社会科学文献出版社,1994年,第122—123页。

③ *Бердяев Н.* Откравение о человеке в творчестве Достоевского. //Философия творчества, культуры и искусства. М. ,1994, с. 159.

《安娜·卡列尼娜》中译本序

陈　桑

《安娜·卡列尼娜》问世一百多年了。随着岁月的流逝和风云的变幻，这部出自巨匠之手的艺术杰作，不但没有减色，反而显得更为瑰丽。而当它出现之初，却曾招致不少的非议。令人诧异的倒不在于有关内容的品评。任何反映当前生活的作品[①]，是难免激起不同的反应的。令人诧异的是对这部作品的艺术表示怀疑。其中问题之一就是所谓缺乏结构。

构成小说的是两条平行的线索：安娜的线索和列文的线索。一些人对此提出责难。先是有人批评小说中包含有"平行发展、毫不相干的两个主题"，缺乏"建筑术"；继而有人说托尔斯泰写的是"两部小说"；后来还有人认为"康斯但丁·列文的故事"是"勉强强插入安娜·卡列尼娜的故事"里去的。这些论调后来在欧美评论界得到不止一次的回声。[②]

作家自己早就委婉地反驳了这种批评。他说，这部小说不仅不是没有结构，他却正好以结构做到天衣无缝而感到自豪，用他自己的话来说，就是"圆拱衔接得令人觉察不出哪儿是拱顶"。这个结构不依赖情节或人物的关系（交往），而是依赖"内在的联系"[③]。然而，这"内在的联系"是什么呢？通常有两种解释：其一是根据作家自己说的，是"家庭的主题"[④]，另一也是根据作家说的，是"作者对事物的独特态度的一致

---

① 《安娜·卡列尼娜》写于1873—1877年，涉及的主要是70年代的事，它反映的正是当前生活。

② 美国的亨利·詹姆斯、法国的布尔热都指责托尔斯泰的作品没有结构。德国的批评家查别尔在《安娜·卡列尼娜》德译本序言中说：小说散成了两部分。

③ 《列·尼·托尔斯泰论文学》，苏联国立文学出版社，1955年，第161页。

④ 《索·托尔斯泰娅日记》，苏联文学出版社，1978年，上册，第502页。

性"[1]。二者固然各自说明了问题的一个方面,但前者不够全面,后者比较抽象,因而还得进一步问:这"内在的联系"的具体内容究竟是什么呢?

如所周知,托尔斯泰在这部小说里,原来只想写一个出身上流社会已婚的女人的故事。她"失足了",但却是"无辜的"[2]。这个萌生于1870年的构思,体现在三年多后开始写的初稿里,它"几乎专门发掘一个主题——'家庭的主题'"[3]。但是,恰好在写成初稿前后,在1872至1874年,托尔斯泰"进入了新的热情探索和激烈矛盾的时期"[4]。列宁在论托尔斯泰时说:农奴制改革后"乡村俄国一切'旧基础'的急剧的破坏,加强了他对周围事物的注意,加深了他对这一切的兴趣,使他的整个世界观发生了变化。"[5]这个"旧基础"的破坏从19世纪70年代起特别加剧,作家的世界观也开始受到强烈震荡。于是,专写一个女人情欲发展的原先构思,在他看来是"十分讨厌的了"。他对小说作了很大的增改,改变了安娜的外表和精神面貌,加强了列文的线索。小说的重心转移了。现在,它表达的是激动作家的重大社会问题,即他所认为的、资本主义的急剧发展在当时俄国所产生的灾难性后果。它表现于两个方面:一是贵族阶级在思想上资产阶级化,导致道德败坏,家庭关系瓦解;另一是农业受资本主义的破坏,贵族经济没落,农村中阶级矛盾激化。

可以认为,小说的原来的开场白[6]:"奥布浪斯基家里,一切都混乱了",开宗明义,是全书的钥匙。它是这样展示作家的思路的:名门贵族奥布浪斯基深受资产阶级自由主义思想的腐蚀,造成了家庭的"混乱",他家的"混乱"引起了一系列连锁反应:安娜到莫斯科、她和渥伦斯基相遇、列文求婚被拒绝、基蒂被抛弃,于是卡列宁、谢尔巴茨基以至列文和渥伦斯基等家庭一下子都"混乱"了。从此,两条线索就并行展开,作家让安娜和列文——两个正直的,"有心灵的"人物在当时的贵族资产阶

---

① 《列·尼·托尔斯泰论文学》,苏联国立文学出版社,1955年,第286页。

② 《索·托尔斯泰娅日记》,苏联文学出版社,1978年,上册,第497页。

③ 尼·古谢夫:《列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(1870—1881)》,苏联科学院出版社,1963年,第294页。

④ Б·艾亨巴乌姆:《列夫·托尔斯泰(70年代)》,苏联文学出版社,1974年,第135页。

⑤ 《列宁全集》,北京:人民出版社,第16卷,第330页。

⑥ 现在的开卷语:"幸福的家庭都是相似的……"在原稿中曾是第一部的题词。

级社会里寻求个人幸福的道路:安娜回到彼得堡,在这个资本主义文明的渊薮里,在上流社会的影响和排挤下,最后毁灭了;列文回到农村,在保持宗法制古风遗习的环境里,在劳动中和同淳朴的人民交往中,终于找到了"出路"。这"出路"是作家给当时社会所开的"药方",也是对安娜的探索所作的回答。

圆拱的拱顶看来也就在这里。

当然,不能说这部巨著的内容给这两方面囊括无遗了。作家说:《安娜·卡列尼娜》是一部"广阔的、自由的小说","可以不费力地把我从新的、不平常的、于人们有利的角度来看所理解的一切,完全写了进去。"[①]在小说里,托尔斯泰以大艺术家的才能,把他所观察到并使他激动的其他社会政治问题,照事物的固有联系,巧妙地同人物的活动组织在一起,从而展示了时代的多方面的矛盾。在这里,广泛地涉及家庭、伦理以至社会、经济、政治、教育、宗教和哲学等问题。无怪乎托马斯·曼把这部小说称作"现代史诗";格·乌斯宾斯基则认为:从这部小说可以研究"当代俄国生活、当代俄国思想倾向以及全部俄国人"[②]。限于篇幅,这里只谈谈两条线索的主要人物,而以安娜为重点,因为在国内外,关于她都有颇为不同的看法。最后还联系列文谈谈作家当时的世界观问题。

安娜的形象引起争论不是偶然的。她身上交织着很多矛盾,作家的观点又相当隐蔽,书前关于她的题词更玄奥费解。因此这个形象宛如笼罩在迷雾里。

在小说最初草稿中,安娜是一个其貌不扬、品德不佳的女人。她为情欲所吞噬,抛弃了自己的温和而善良的丈夫。她最后自杀是可怜的,却不能说是悲剧。而现在的安娜则具有悲剧人物的品质。她不仅艳丽迷人,雍容优雅;而且表里和谐,还以其精神的美而具有魅力。她真挚、单纯、自然、善良,同时又有旺盛的生命力、炽烈的感情和一个"复杂而有诗意"的内心世界。

在八年前,安娜由姑母作主,嫁给那时当省长的、比她大二十岁的

---

① 《列·尼·托尔斯泰论文学》,第 237 页。

② 《格·乌斯宾斯基文集》,苏联国立文学出版社,第 9 卷,1957 年,第 297 页。

卡列宁。不是基于爱情而是出于家长之命的婚姻,是宗法制社会的传统。也许,这正是她安之若素地和卡列宁一起生活过八年的原因。在八年间,据安娜说,她"努力"爱丈夫,后来实在不能再爱他了,便去爱儿子。作家则告诉我们,她每逢欢乐和愁苦,都是"立刻"向丈夫诉说的。可见她同丈夫即使不怎么亲密,至少还是和睦的。

安娜的出嫁约莫在俄国农奴制改革后不久。到了 19 世纪 70 年代,像在小说里看到的那样,社会经历了陵谷变迁:"新生活的主人"、商人李亚宾宁鲸吞着贵族的地产;皇室后裔、公爵奥布浪斯基趋走于犹太人的门庭。社会一切旧有联系的松弛引起一切因袭观念的动摇,从而也自然地提出了婚姻自由的问题①。俄国正是在 70 年代,妇女的社会生活和家庭生活问题特别尖锐②。书中也谈到:"近来世风日变",大家认为应该抛弃"旧习惯",让青年人选择自己的婚姻。安娜不同于一般少女,既已出嫁又有了孩子。但新时代的气息却使古井的死水也卷起了波澜。同渥伦斯基邂逅,她身上的活生生的女人突然苏醒了。她发出了强烈的心声:"时候到了","我要爱情,我要生活!"

在跨越礼教的樊篱之前,安娜是不无一些犹豫的。为了避开渥伦斯基,她提前离开莫斯科。但是在火车上读英国小说时,她怎么也不能静观"生活的反映",她要求自己生活的渴望像暴风雪那样掀了起来。回到彼得堡后,她如梦初醒地看到痛苦的现实真貌:丈夫的招风耳,他机械而做作的一言一行。她徒然想说服自己照旧生活,但已是不可能了。

安娜和渥伦斯基从初恋到结合,经过了一年多,但小说只是几笔带过,因为这幸福的高潮,她几乎是平稳地达到的。此后,她的生活就充满矛盾了。

和安娜冲突的首先是卡列宁。这是彼得堡的显要官僚。他的功名心淹没了活人的感情,他的官僚生涯养成了只重形式、不问实质的思维方法。他头脑僵化,思想保守,害怕变动无常的生活,固守僵硬的道德、法律和宗教的观念。安娜骂他是"机器",是"木头人"。实际上,他只知道法定的婚姻,而不懂得什么叫爱情;只知道安娜是妻子,从没想到

---

① 参阅《马克思恩格斯全集》,人民出版社,第 21 卷,第 94 页。

② 参阅 H·阿尔坚斯:《列·尼·托尔斯泰的创作道路》,苏联科学出版社,1962 年,第 354 页。

她是个需要爱情的女人。他是如此麻木不仁地摧残了她的八年的生命。特别是,他知道安娜不忠实后,却以她不在家里会见情人为条件,坚持同她住在一起;他要同她离婚时,却非得从她手中夺走孩子,尽管他并不爱她。两者都为了惩罚安娜,前者却同时是为了自己"体面"。他这样做,丝毫也不认为这是残酷和不道德。因为他受旧的虚伪的道德观念的支配,而这些作为并没有越出虚伪道德所允许的范围,所以他真诚地相信自己是正义的,责任只在安娜一边。他正是旧社会旧观念的代表。安娜同他的冲突,不只是性格冲突,而且是同旧社会冲突的一种表现。卡列宁的可怕也就在这里。饶有意思的是,当他一反常态,以宗教感情宽恕了安娜的时候,他自己也被这个社会所唾弃,成为孤独无依的笑料。最后他拒绝离婚,是安娜致死的原因之一,但这却假手于朗德的降神术。这看似荒诞的命运的力量,体现的是"慈善虔诚"的贵夫人莉蒂亚的意志,因而同样是当时上流社会虚伪的道德的力量。

显然,安娜面对的正是当时整个彼得堡上流社会。这个贵族资产阶级的上层社会,是当时俄国经济不发展所造成的这两个阶级的混血儿。在这里,新的资产阶级思想所带来的社交公开给勾引和通奸开拓了方便的途径,而旧的封建阶级所残留的礼法大防又迫使他们蒙上薄薄的面纱。这里弥漫的气氛既淫荡又虚伪,因而也特别无耻而可厌。安娜同这个社会冲突,不是因为她不道德,而是因为同这里的妇女比起来是太道德了。这里的贵夫人们早就听厌人们称道安娜的贞洁,所以幸灾乐祸,准备好一把污泥,等待时机一齐向安娜掷来。安娜像她们一样也有了"影子",她们都感到真诚欣慰;安娜敢于把秘密关系公开,她们却认为是大逆不道。她们虽然比她"坏上千百倍",却把她排斥在彼得堡社交界之外。到剧场的一幕,是安娜同这个社会冲突的总爆发。但她失败了。从此她似乎被"放逐"了,过着同这个社会隔绝的生活,陷于精神上的绝境。

安娜之死,渥伦斯基也是不能辞其咎的。渥伦斯基是改革后贵族资产阶级社会所诞生的畸形儿。他兼有封建阶级的"慷慨"和资产阶级的吝啬,作为贵族大地主而又经营资本主义农业,既有顽固的贵族气派又有自由主义思想。他把人分成新、老二派,他就是新派。他的一套"规范",正好是自由主义贵公子的准则。他就是这种社会力量的典型,

是“贵族子弟最出色的典范”。他也是“善良”的,不过是以他的“规范”来衡量的。他追求安娜,开始就是受他的“规范”指导,是为了享乐主义和虚荣心的满足。在安娜的爱情的感应下,他的情感变得严肃专一了。但他始终只吸引于安娜的外貌,而并没有窥见安娜的精神境界(像米哈伊罗夫在肖像画中所展示的);他只知道和安娜寻欢作乐,从来不体贴她内心的母爱和爱情的痛苦斗争。所以他同安娜的关系,不是爱情,而是情欲,而情欲是不能持久不衰的。与卡列宁相似,渥伦斯基也有强烈的功名心。追求安娜到手后,暂时蛰伏的“功名心的蠕虫”就觉醒了。如果说卡列宁只把安娜看成妻子而不把她看成女人,那么渥伦斯基则只把安娜看作女人而不把她看成妻子,因为他不能忍受家庭的桎梏。只有在思想上受到重大震荡,开枪自杀之后,他才决心抛弃前程的考虑,同安娜出国旅行。在意大利,安娜感到“不可饶恕的”无比的幸福,而在他却只是幸福之山上的一颗沙粒。安娜抛弃自己所有的一切,包括名誉、地位、家庭以至心爱的儿子,来换取他的爱,而他的爱却已逐渐冷却,被厌烦所代替了。各种活动无法抑止百无聊赖的心情。回国以后,由于他抛不开社交界,见逐于社交界的安娜更成了他的重负。他不能了解安娜的莫名其妙的妒意,因行动受到约束而愈益不能忍受。于是爱情变成了憎恨。安娜最后理解到,即使她能离婚而同他结婚,不要说幸福,就是免于痛苦,也是不可能的。上流社会仿佛假手于他完成对安娜的最后一击。

由此可见,造成安娜悲剧的,是整个上流社会,包括卡列宁和渥伦斯基。她遇上他们两人是偶然的,但在这个圈子里不可能遇上别样的人物,因此偶然性包含有必然性。安娜在吹灭人生蜡烛之前的内心独自:“这全是谎言,全是虚伪,全是欺骗,全是罪恶!……”就是对这社会的控诉。

但是,不能因此简单地把安娜理解为外部罪恶世界的牺牲者。安娜的悲剧还有其深刻的内因。

当安娜走出决定性的一步,同渥伦斯基结合时,托尔斯泰曾用泼辣的笔墨来描写她的矛盾心情。这里有一个生命力旺盛的女人久久压抑的强烈感情的满足,有一个贞淑的妇女冲决礼法堤防而未免内疚的羞耻心,有一个善良的妻子因不忠实于丈夫而问心不安的负罪感。出版家卡特科夫曾要求冲淡这里的“鲜明的现实主义”。作家断然拒绝说:

这一章“分毫不能更动”。“这是整个小说的立足点之一。假如它虚假，就全都虚假了。”[①]可以认为，在这内心激烈搏斗的时刻，集中地表现出她的性格特点，她的强烈而复杂的感情。安娜的悲剧，她的“长期的不幸的生活”的内在根源，从积极方面来看，正是这些由于她的真挚、善良和纯洁所产生的复杂感情。

羞耻心：安娜追求爱情并得到满足，本来是“可以单纯地甚至快活地”生活的。但她始而感到“精神上的裸体”，几乎无地自容；后来时常因为“不能不说谎和欺骗”而深感屈辱。她奇怪培脱西虽然同别人有秘密关系，却“完全不算一回事”，而她却因不能及早了结自己的暧昧处境，备受精神上的折磨。

负罪感：安娜厌弃丈夫，却又再三说他是“善良的人”，不时同情他，说自己“对不起他”。她甚至希望自己一死，让自己、渥伦斯基以至卡列宁都得到解脱。在病危的时候，还向丈夫忏悔，要丈夫“饶恕”她。也正是这种心理使她不能接受卡列宁的“宽容大量”——允许她离婚并把儿子给她，因为她认为这将使她在道义上低于他。她因此失去同渥伦斯基结婚的机会，虽然结婚也不能给她带来真正的幸福。

强烈的感情：安娜热爱谢辽沙，像爱渥伦斯基那样，胜过爱自己，而二者不能两全，因此她不愿离婚，含垢忍辱，甘当一个情妇。离家之后，怀念之情更长期吞噬着她的心灵。安娜把爱情看得十分严肃，赋予它以“太多的意义”。这种感情集中专一，因而极其炽烈，小说中不止一次地把它比作火焰。正是这种熊熊的烈火，烧毁了“神圣的”婚姻关系。但这烈火也是一种难以制驭的力量，使得她要求渥伦斯基“完完全全地献身”于她——永远热烈地爱抚她，而且总是感到“不满足”。这里已经走向事物的反面了。

有人认为安娜是“善和美的世界”的体现者。这是难以同意的。安娜性格中是有弱点的，固然有些弱点是同她的品德联在一起的。安娜是柳里克皇室的后裔，是彼得堡上层社会的贵夫人，尽管她鄙视这个社会，却不能离开它，因为她不能进入别的社会，她踌躇许久，“没有力量”拿她的“社会地位”“去换取抛开了丈夫和儿子投奔情人去的那种女人的可耻处境”。她去剧院似乎是向社交界挑战，却正表明她不能忘怀这

---

① 列·尼·托尔斯泰文集(20卷集)，苏联国立文学出版社，第17卷，1965年，第411页。

个社会。她也摆不脱这个社会给她的旧道德观念的束缚,而她的道德感情更加重了这种精神枷锁的负荷,她的过分的羞耻心和负罪感就是由此而来。而最重要的是,她生长于这个社会,虽然出污泥而不染,却也无缘接触到正面的理想。所以她所追求的爱情,并没有真正的内容。如果说她受时代之赐,比普希金的塔姬雅娜前进了一步,那么较之屠格涅夫的叶琳娜就缺乏理想的憧憬。她只是倾心于渥伦斯基的仪表、风度及其慷慨好施,并不想逼视他的内心世界。这是"盲目的爱",不是真正的爱情。她后来甚至不惜用姿色的魅力来编织"爱情的网",成为渥伦斯基的"无条件的奴隶"! 也正因为缺乏理想,所以兴趣非常狭窄,把爱情等同于生活。我们知道,冈察洛夫的奥尔迦,对幸福的但却是空虚的家庭生活感到莫名的怅惘,而安娜却只渴求这种空虚的"幸福的"家庭生活。她的确是"过于托尔斯泰式的人物",托尔斯泰是离不开家庭生活而想象妇女的存在的。应该说,作为上层贵族中已婚的贵夫人而追求自由的爱情,她的行为在客观上反映了当时个性解放思想的深入。但她没有像车尔尼雪夫斯基的薇拉那样寻求社会出路,当时俄国社会的发展也还没有给她这样的人安排什么出路。这是她的精神悲剧!

安娜的性格是有发展和变化的。这在达丽亚的眼里看得很清楚。安娜在开头,在同卡列宁的周旋中她使用虚伪作为必要的手段,虽然博得我们同情而她却常常内疚;而后来,她渐渐习惯于"虚伪和欺骗的精神",以致说起谎来"又简单又自然",从中得到"一种乐趣"。她甚至不惜向她遇到的青年人一一卖弄风情,以逗起渥伦斯基的妒忌。她的爱"愈来愈强烈",却"愈来愈自私"。如果说她抛弃谢辽沙"来换取别人的爱"是情有可原的,那么她对自己女孩漠不关心就难以理解了。"她心灵里最好的成分"的确因她所过的生活"很快就被湮没了"。

当然,安娜始终高于彼得堡上流社会,只不过现在,她的品德只赖和上流社会对比而显示,而非独立存在的了。

格·乌斯宾斯基谈到19世纪70年代俄国时说:"近年来自杀狂像一朵乌云似的飘过整个俄国社会"①。另据托尔斯泰夫人回忆,在1872年,在他们家庄园附近,曾有一个情妇因妒忌投身铁轨自杀②。对安娜

---

① 《格·乌斯宾斯基文集》,第3卷,1956年,第223页。

② 她的名字也叫安娜。见《索·托尔斯泰娅日记》,上册,第508—509页。

的处理,作家可能是从生活得到启发。但安娜的自杀,却是这个性格合乎逻辑发展的结果,是感情强烈的她丧失了吞没一切的"自私"的爱情之后唯一的出路。当时有人说作家未免残酷;后来有人还认为安娜"有强烈的生活愿望的乐趣",让她自杀是不能令人信服的[1]。托尔斯泰自己则说:"他们做了现实生活中必定会做的事,而不是我想要他们做的事。"[2]

与安娜有关的是书前的题词:"伸冤在我,我必报应。"这个出自《圣经》的题词,作家最初是从叔本华著作中转引的。据尼·古谢夫说,在叔本华那里的解释是:任何人无权评判、报答和惩罚别人,存在着"永恒的审判"。托尔斯泰就是这个意义上使用题词的[3]。他说过:"……人做的坏事,其后果将是所有那些不是来自人们、而是来自上帝的痛苦,安娜·卡列尼娜也感受到这痛苦。"[4]这就是说,安娜破坏了道德,然而,不仅上流社会,就是作家自己都无权审判她。她的自杀体现了永恒的审判。另据艾亨巴乌姆的解释:"作家最初要把一个女人写成恶和淫乱的化身;但小说超出了原先的狭窄范围,并复杂化了。托尔斯泰明显地动摇于恶与罪如何处理的问题上。"根据叔本华的伦理学,他仍然认为安娜和渥伦斯基是有罪的,不过不是对社会或社会舆论,而是对生活、对永恒的审判而说。[5] 这些说法可能是符合作家的原意的。显然,这个题词表现了作家思想上的矛盾:他对安娜既同情又谴责,而上帝则不过是他的观念中的旧道德的体现罢了。如果从形象本身来看,我们倒同意魏烈萨耶夫的解释。他说:安娜追求真正的爱情,是活的生命的要求。但她却怕人谴责和失去上流社会里的地位,她使光明磊落的感情沾染上虚伪,她还陷溺于爱情甘当一个情妇,因而只能默默无言地俯首接受最高法庭的审判。[6]

---

① 高尔斯华绥:《〈安娜·卡列尼娜〉序》,见《托尔尔斯泰和外国》,《文学遗产》第75卷,1965年,上册,第143页。

② 转引自Э·巴巴耶夫:《列夫,托尔斯泰和当时俄国刊物》,第135页。

③ 见《列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(1870—1881)》:第343—344页。

④ 见Б·艾亨巴乌姆:《列夫·托尔斯泰(70年代)》,第167页,第171—172页。

⑤ 同上书。

⑥ 同上书,第166—167页。据魏烈萨耶夫的回忆,他在1907年春天曾托苏霍青将这种见解转达托尔斯泰,问是否符合他的原意。后来苏霍青回信说,托尔斯泰很赞赏这种看法,但认为不是他原来的想法。

与安娜不同,列文和基蒂是以爱情为家庭生活的基础的。乍然看来,列文的家庭幸福和安娜的爱情悲剧适成鲜明的对照。基蒂陶醉于"儿童室、尿布和家务",这个形象是缺乏诗意的,托尔斯泰却以她和达丽亚——古道可风的谢尔巴茨基家的两个女儿同安娜对立,把她们作为理想家庭的妇女的典范。然而,他并没有浪掷笔墨专写甜蜜而平庸的家庭生活。他深刻展示,在大转折的时代里,列文虽然得到个人幸福,但却依然是不幸的。于是我们又看到列文悲剧和安娜悲剧的相互烘托。

列文和安娜一样,他们的悲剧的始因都在于"有心灵"、有道德感情,在当时社会里,不能像周围人们那样醉生梦死,过不合理的生活。安娜不甘效法培脱西们那样安于欺骗与无耻,列文也不能追随奥布浪斯基之流享受"不公正的特权"而"问心无愧"。他们都为摆脱难以忍受的处境而探索出路。有人认为,安娜的悲剧来自同社会的冲突,而列文的悲剧则是内在的,可以说是精神上或世界观上的悲剧。而实际上,列文是在更广泛范围内同社会冲突。显然,安娜主要在家庭和伦理领域,列文则主要在社会和经济领域。

列文是外省的贵族地主。他以出身世袭贵族而自豪,却又鄙视彼得堡的宫廷贵族;他不满于上流社会的荒淫和虚伪,却又认为奢侈是贵族的本份,只因他们"太天真"把土地廉价卖给商人而感到难受;他向往于贵族阶级的古风遗习,甚至同意一个旧农奴主不满农奴制改革的看法,却又反对以农奴制的"棍子"压制农民;他认为资产阶级所得的是"不义之财",却认为自己的地主收入是从劳动得来的东西;他不愿同商人握手,认为他们比仆役还要下贱,却很尊重农民,并自命为人民的一分子。所有这些看似矛盾的见解,除了阶级偏见外,主要是来自理想化的宗法制社会的思想。

列文确切地捉摸到俄国19世纪60—70年代的脉搏:"一切都翻了一个身,一切都刚刚开始安排"(前者指农奴制度和与之相适应的整个"旧秩序",后者指资产阶级制度)。他因贵族阶级在他所憎恶的新兴资产阶级进逼下急遽没落而十分愤慨和激动不安;他看不到资本主义在当时的积极作用,认为资本主义文明只能给社会、给农业经济带来灾害;他否认资本主义在俄国发展的必然性,说俄国"在规律之外",虽则他自己在农业经营和思想方式上都有明显的资产阶级印记。另一方

面,他因自己的富裕同农民的贫困比较起来很不公平而经常有负罪感。为了使自己心安起见,他要求自己勤劳俭朴。他一直探索与人民接近的道路。他参加割草劳动,在草垛上过的那一夜还曾幻想去过劳动人民的生活。不过,他赋予劳动以诗意,并未理解农民的痛苦处境及其合理要求。而且尽管他清醒地看到,地主经营的农业之所以无法改进是由于农民不合作,而他自己的农业经营,则不过是他和劳动者的“残酷的”斗争;他却幻想在保留地主土地所有制的前提下,吸收农民当股东以提高他们的生产兴趣,缓和阶级矛盾,并要把这种“不流血的革命”推广至全俄以至全世界。总之,他否定资本主义的发展,幻想阶级调和,要回到宗法制社会,这些思想或理想是唯心主义的,违反历史前进运动的,因而注定在残酷的现实面前归于破灭。他的主观上善良的愿望,没有得到农民的信任。失望之余,他怀疑人生的意义,从社会探索转到思想和道德的探索,在哲学和宗教著作中寻求答案,但也徒劳无补。面对无法解决的矛盾,他甚至要以自杀解脱。最后,他从农民费多尔那里获得启示:“为了灵魂而活着”。他的不安的心灵于是得到了归宿。

从社会矛盾逃避到自我修身,这种“出路”纯然是一种幻想,它并没有解决现实中的矛盾。列文虽然“爱一切人”,却依然做他的地主:不仅“照旧还会跟车夫伊凡发脾气,照旧还会和人争论”,而且照旧还会同劳动者进行“残酷的、顽强的斗争”。但是,从列文这个性格发展来说,这样结局是合乎逻辑的,这种空想也是一种“出路”。要知道列文还没有摆脱地主的立场,他的社会探索主要是从自己利益亦即地主利益出发,他的思想探索也主要以拯救自己灵魂为宗旨。作为“善良的”老爷他表示对农民的同情,却并没有从他们的立场出发要求改变社会制度。因此只要心灵上安宁,也就得到自己的归宿。

这里附带谈谈作家的思想发展问题。

在托尔斯泰各个时期的作品中,不少人物带有自传的性质,各自反映了作家的一段思想历程以至生活历程,其中列文是最富于自传性的。列文的许多活动可以在作家生活中找到印证,他的一些想法几乎逐字逐句地来自作家的日记、书信和某些论文。据说列文这个姓也可能由列夫演化而来(Лев-Левин)[1]。而最明显的是,列文的思想演变,在相

---

[1] 尼·古谢夫:《列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(1870—1881)》,第296页。

当程度上反映了作家的两次思想危机。

托尔斯泰的第一次思想危机,发生在 19 世纪 60 年代初,其主要原因是农奴制改革前后革命形势的影响,后来随着革命形势的过去而趋于缓和。但是危机的直接原因则是 1860 年秋作家长兄尼古拉之死引起他思考人生意义,而使他摆脱这种绝望的,在作家看来是家庭幸福,即他在 1862 年的结婚。在小说里,最初引起康斯但丁·列文思考生和死的问题的也是哥哥尼古拉·列文之死。关于他死的这一章作家非常重视,在全书里只有这一章有一个标题:“死”。小说写到,是妻子的爱把康斯但丁·列文“从绝望中救了出来”。本章以基蒂的怀孕结束,暗示着生战胜死。

从 19 世纪 70 年代初起,在《安娜·卡列尼娜》的写作期间,托尔斯泰就已酝酿着另一次思想危机。其直接原因是在家庭生活方面,他子女亲戚的接二连三的死亡。基本原因则是在社会方面,是“旧基础”的激烈破坏。当时俄国国内外发生的大事:国际上的巴黎公社,国内的涅恰耶夫事件、彼得堡罢工、民粹派“到民间去”等等也起了一定的影响。据说,从 1870 到 1871 年托尔斯泰在农村,几乎离群索居。甚至在 1880 年,他在给友人的信里还说:他做了很大努力,以求“政治生活的旋风”不致把他“刮走”,使他“迷路”[①]。在这段时间,他充满着悲观情绪,不时在书信里谈到生命的虚幻,谈到涅槃和死亡。1875 年,他的夫人在日记中写道:“我很痛苦,我不忍看他现在这个样子。忧郁、颓唐,整天整星期地坐着不做事,不干活,无精打采……这仿佛是精神上的死亡。”[②]后来托尔斯泰在《忏悔录》里也谈到当时的情况说:我感到绝望,“我不知道我该怎样生活,我该怎么办。”这种绝望越来越经常,在写完《安娜·卡列尼娜》的时候,“甚至什么事也不能做,只是在思考,思考我所处的可怕的地位”,这“可怕的地位”指的是自己“寻欢作乐的特殊环境”。当时他不断想到死,也像列文那样,把绳子藏起来,不敢带枪支,怕的是自杀[③]。就这样,也像列文那样,进行着哲学上的、宗教上的紧张探索。列文的省悟,标志着作家的世界观激变的开端。有人说,小说里关于列

---

① Б·艾亨巴乌姆:《列夫·托尔斯泰(70 年代)》,第 174、175—176 页。

② 《索·托尔斯泰娅日记》,上册,第 89 页。

③ 分别见《列夫·托尔斯泰全集》,第 23 卷,第 494、41、12 页。

文的结尾部分,带有给《忏悔录》作准备的笔记的性质。

列文的自传性质还表现在,他表达了作家的具体思想和感受,小说里的一切几乎都以列文的观点来衡量的。所以,小说可以说是作家的心灵的记录,可以从中研究作家在当时的思想历程。

尽管有人认为《安娜·卡列尼娜》的结尾是乐观主义的,但毋庸讳言,全书带有浓厚的悲观主义气氛。这里的人物充满着矛盾、紧张、困惑和惶恐的感觉,这里闪现着宿命的预感、神秘的恶梦和死亡的阴影。在这里,《战争与和平》中的和谐和明朗的色调消失了,历史乐观主义也动摇了。诚然,对于贵族上层和资产阶级化的贵族,作家加强了揭露,从伦理方面扩展到社会政治方面。但是,这种揭露还限于"从内部"进行。对于整个贵族阶级,作家虽则以清醒的现实主义描写了他们的必然没落,却不免抱有无可奈何的惋惜心情,而没有像《复活》里那样,同本阶级决裂,彻底加以否定。另一方面,对于农民和地主的矛盾,感觉是更强烈了。作家在 19 世纪 50 年代开始、60 年代明确化的同人民联系的思想更突出了。然而,除了赎罪的心情外,主要还是为了从他们寻求宗法制道德的支持。对于劳动人民,还只是"从外部"加以描写,对他们的真正需要还不甚理解,把劳动生活理想化了,而没有像《复活》里那样,写出他们的悲惨画面,反映他们的山岳般的憎恨。总的说来,和列文一样,作家还停留在十字路口。不过,和列文不同,过了四年,到 1881 年,在新的革命形势影响下,作家终于完成了世界观的激变,转到宗法制农民的立场上来。

有人从作家的世界观发展情况来分析这部小说的结构。他指出,安娜和列文两条线索虽然平行发展,但前者是下降,后者是上升的,这两者不仅有机地联系,而且都是必要的。因为在 19 世纪 70 年代,托尔斯泰世界观中不仅悲剧成分在滋长,探索出路的追求也在增强。这两个人物的形象既反映了当时现实本身的两个方面,也反映了作家世界观中的两个方面。安娜的命运是悲剧性的没有出路的,列文的悲剧则包含着积极出路的可能性。而如果光有前者,则小说就不仅是悲剧的,而且是没有出路的悲剧,因而就不符合当时作家的思想了。[①] 这种说法

---

① 包·布尔索夫:《长篇小说〈安娜·卡列尼娜〉》。见《列·尼·托尔斯泰》(论文集),苏联俄联邦教材出版社,1955 年,第 250 页。

是可取的。不过,像卢森堡说的:“托尔斯泰的力量及其学说的重心不在于正面的纲领,而在于对现存制度的批判。”[1]如果说列文从自我修身中求归宿,是逃避现实矛盾,暴露出作家世界观中弱的一面,那么,安娜之死是对当时贵族资产阶级社会的控诉,显示了作家的力量。

俄国批评家斯特拉霍夫早就指出:托尔斯泰的哲理见解比他的“艺术直观的内容要贫乏百倍”[2]。《安娜·卡列尼娜》中所表现的消极思想,也正因此没有削弱小说艺术的批判力量。托尔斯泰的贵族友人阿·费特当时就曾谈到,有人会认为“这部小说是对我们整个生活制度的严厉的、无可改移的判决”[3]。后来德国进步作家亨利·曼说:“当无与伦比的托尔斯泰写自己的《安娜·卡列尼娜》时,他本人也还没有弄清楚,他那么看得透彻的社会,已经没有存在的权利了。”[4]

选自[俄]列夫·托尔斯泰:《安娜·卡列尼娜》,周扬,谢素台译
北京:人民文学出版社,1981年

---

① 罗莎·卢森堡:《论文学》,苏联国立文学出版社,1961年,第98页。

② 参阅尼·古谢夫:《列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(1870—1881)》,第236—237页。

③ 《列·尼·托尔斯泰与俄国作家通讯集》,苏联国立文学出版社,1962年,第316页。

④ 转引自《新世界》,1978年第8期,第274页。

契诃夫与20世纪现代戏剧

童道明

一

20世纪现代戏剧的研究者们,也把目光投向19世纪末叶的文化,试图从中发现他们研究对象的底象和根苗。其中,哲学家尼采和戏剧家契诃夫是最令人瞩目的。

斯坦福大学的马丁·埃斯林教授是最早给荒诞戏剧立论的("荒诞派戏剧"这个称谓就是他的发明)。他在《荒诞派戏剧》(1962)一书中对这个戏剧新潮作全面阐述,之前,先给读者转述了尼采所著《查拉图斯特拉如是说》的一段开篇——

当尼采的查拉图斯特拉准备下山布道时,在森林中遇到了一个年迈的圣者。圣者邀请他留下与他作伴,查拉图斯特拉便问圣者要在森林中做些什么,对方回答说:"我写作诗歌并将它吟咏出来,而当我作曲时,我边笑、边哭、边唱——我这样赞美上帝。"查拉图斯特拉谢绝了圣者挽留,继续走他下山的路程,一边对自己的心儿说道:"这可能吗? 这位圣者老人去森林里还没有听到上帝已死的消息呢。"

写到这里,埃斯林笔锋一转,顺势引出了他要广泛论述的本题——

> 《查拉图斯特拉如是说》初版于1883年,从那时起,相信上帝已经死了的人大大增加了……但即便经历了两次可怕的世界大战之后,依然有人试图接受查拉图斯特拉学说中的基本思想。他们寻觅着一条道路,立足于这条道路,就可以带着尊严面对一个已经解体、已经变得荒诞的世界。荒诞派戏剧就是这种努力的一个实例。

大概也是从20世纪60年代初起,也是在19世纪80年代开始戏剧创作的契诃夫,被用越来越明确的语言与现代戏剧挂起钩来。1960年

的契诃夫诞生一百周年纪念,恰好成了对于契诃夫戏剧进行这种再认识的契机。

为了这个百年一遇的纪念日,当时还是苏联作协机关刊物的《戏剧》杂志发表了专论,意味深长地指出:"实际上,只是到了今天,我们才开始从根本上认识到契诃夫对于俄罗斯和整个 20 世纪的意义。"①

著名戏剧史家鲁德尼茨基也在那本纪念专刊上发表文章,表述一种新的感悟:"我们离开契诃夫生活与创作的时代越远,契诃夫在世界戏剧发展中所实现的变革意义就越显得明晰。"②

30 年后的 1990 年 1 月,莫斯科召开了一个契诃夫国际学术讨论会,讨论会的主题便是《在 20 世纪文化中的契诃夫》。在会上引起极大轰动效应的报告是德国图宾根大学安鲁格教授的论文《契诃夫与贝克特》。论文开门见山地提出了契诃夫与荒诞派戏剧的特殊关系:"西方文艺理论界不断有人提出:前不久去世的萨缪尔·贝克特在创作中继承了契诃夫的传统,而他本人的《等待戈多》则开创了 20 世纪下半叶的现代戏剧。"③

还有一位来自英国的教授也在会上发言说:"契诃夫决定了整个现代英国戏剧,没有契诃夫就不可能有品特。"④

多么不可思议!

契诃夫,这个一直被认为是正统的俄国戏剧现实主义的代表,他的名字和正统现实主义的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系联系着,和堪与法兰西喜剧院并驾齐驱的莫斯科艺术剧院联系着,现在居然又几乎被看成是最尖端的现代派戏剧的源头。这里面的逻辑在哪儿?这里面的真理有多少?这样的对于契诃夫戏剧再发现、再认识意味着什么?……

这些问题既恼人也诱人——诱惑着你去进行思索并试图作出回答,尽管你心里明白,现在可以作出的回答更有可能将"契诃夫之谜"的谜面进一步扩大。

但有一个事实已经显得十分清楚:时光的流逝一方面把契诃夫推

---

① 《戏剧》,1960 年第 1 期,第 5 页。

② 同上书,第 118 页。

③ 《当代戏剧》,1990 年第 4 期,第 213 页。

④ 同上书,第 212 页。

向越来越远的过去,一方面又使他越来越成为可以与今天进行对话与对接的过去。

契诃夫本人是否幻想过超越时空,与他的陌生的后代对话?

大概是幻想过的。至少他的不少可爱的戏剧里和小说里的人物是幻想过的。

"当我走过那些由我挽救回来的农民的森林,或者当我听见我亲手栽种的那些小树沙沙地响着,我就意识到气候是有点被我掌握了,而千百年以后,如果人类真能因此更幸福一点,那么,我自己也总算有这么一点点小小的功劳吧"。——这是剧本《万尼亚舅舅》中阿斯特罗夫医生的一句著名独白。

"我希望过上大约一百年以后醒过来,至少让我用一只眼睛瞧一下科学成了什么样子才好。"——这是小说《没有意思的故事》里老教授的内心独白。老教授是科学家,他希望看到一百年后的科学;契诃夫是剧作家,他难道不想"瞧一下"一百年后的戏剧?

契诃夫本人是否有过超前意识,是否在心灵深处想到他的剧本既面对现实,更面向未来?

好像也是有的。有一次他作了这样的预言:"人们读我的作品,读上七年或七年半,然后就忘记了……但是以后再过一些时候,又会开始读起我的作品来,那时候就将永远读下去了。"①

如果就戏剧作品而言,事实证明了契诃夫的预言不谬。作为剧作家的契诃夫,在 20 世纪二三十年代几乎被人遗忘。甚至连梅耶荷德在 1935 年都以为"《樱桃园》、《三姐妹》的契诃夫已经与我们相距很远"②。

转机出现在 50 年代——荒诞派戏剧冒头的 50 年代。

50 年代末,莫斯科著名导演阿·波波夫从伦敦归来,写信向契诃夫夫人报告了一个鼓舞人心的信息:"我想以我在伦敦戏剧史家国际会议上的所闻,稍稍让您感到欣慰。这个会议有 26 个国家的代表参加,很多与会者说,安东·契诃夫现在在欧洲大受欢迎,人们在重新发现他的

---

① 《回忆契诃夫》,1962 年,北京:人民文学出版社,第 365 页。

② 《梅耶荷德文集》,第 2 卷,1968 年,莫斯科:艺术出版社,第 310 页。

戏剧。"①

什么叫"重新发现"契诃夫的戏剧?为什么这种"重新发现"开始于50年代?要回答这些问题,首先需要我们面对契诃夫戏剧创作的实际,揭示它的戏剧革新的实质。

二

契诃夫没有专门写过戏剧论文,但我们可以把他在创作《海鸥》时写给苏沃林的两封书信看作是他的戏剧宣言。

一封写于1895年10月21日:

> 您可以想象,我在写部剧本,看来,写完它不会早于11月底。我写得不无兴味,尽管毫不顾及舞台规则,是部喜剧,有三个女角,六个男角,四幕剧,有风景(湖上景色);剧中有许多关于文学的谈话,动作很少,五普特爱情。

另一封信写于同年11月21日:

> 剧本写完了。强劲地开头,柔弱地结尾。违背所有戏剧法规。写得像部小说。

这两封信里有两处语意相近的话,即前一封信中的"毫不顾舞台规则"和后一封信中的"违背所有戏剧法规";以及前一封信中的"动作很少"和后一封信中的"写得像部小说"。

总而言之,契诃夫坦率地承认了他写《海鸥》有意不顾及剧作家们遵循的"戏剧的法规",脱离了《海鸥》之前的欧洲戏剧传统。

契诃夫在哪些方面脱离了欧洲戏剧的传统,打破了传统欧洲戏剧的法规呢?

让我们先从契诃夫在信中所作的最具体、最细微的提示着眼。契诃夫在头一封信中提示他的《海鸥》是"四幕剧,有风景(湖上景色),剧中有许多关于文学的谈话"。先谈"四幕剧"的含义。

① 《阿·波波夫文集》,1986年,全俄戏剧协会出版社,第357页。

"幕"是戏剧作品的段落划分。传统的欧洲戏剧。特别是从伊丽莎白时代的英国戏剧开始,不约而同地都把剧本分为五幕(莎士比亚的剧作大部分是五幕剧),后来觉得五幕过于繁复,三幕剧便成了常见的剧作分幕方法。这就是说,欧洲戏剧(话剧)最普通的分幕形式是五幕剧和三幕剧,即奇数结构的分幕形式。

为什么剧作家喜欢采取奇数结构的分幕形式?因为幕次奇数的剧本比较容易获得高潮居中、结构匀称的效果。比如,《奥瑟罗》这出戏的高潮当然是苔丝德蒙娜不慎遗失的手帕落到了伊阿古手中,而这场最令观众、读者揪心的高潮戏就被莎士比亚安排在第三幕第三场,也就是安排在全剧居中的地方。

契诃夫放弃传统的奇数结构形态,把他的所有多幕剧都写成四幕剧。这意味着他对戏剧性有了另外的认识,他不刻意追求戏剧的高潮点,而是把戏剧事件尽可能地"平凡化","生活化"。如果我们复述《海鸥》的内容,一定要讲到特里果林与妮娜的私奔以及妮娜的被遗弃和孩子的夭折。但这些一般人认为富有"戏剧性"的事件,都被契诃夫放到了幕后。这也是契诃夫所说的"动作很少"的一个含义。

就像奇数结构的五幕剧后来简化为同样是奇数结构的三幕剧一样,偶数结构的四幕剧后来也简化为同样是偶数结构的两幕剧。在现代戏剧中,两幕剧结构形式越来越流行。贝克特的两个名剧——《等待戈多》和《哦,美好的日子!》都是两幕剧。所以可以这样说:从契诃夫开始的奇数型分幕结构,是关联着重新认识戏剧性的现代戏剧结构。

再说"风景(湖上景色)"。

《海鸥》里的"湖上景色",不是一般戏剧作品里舞台指示所要求为戏剧事件营造的物质环境。

这片湖水是有灵性的,是一个诗意的象征,契诃夫通过这片湖水把诗情引入了戏剧的机体。

特列普列夫一上场,情绪极高,因为他"一眼望去,看得见湖水和天边";因为他写的一出戏,即将以这一片湖水作背景演出。

妮娜不顾父亲与继母的阻挠,到这儿来与特列普列夫相会,来登台演戏,是因为她"叫这片湖水牢牢地吸引着,像一只海鸥",后来作家特里果林由此想到了一个短篇小说的情节:在一片湖水边,从小住着一个少女,她爱恋着这片潮水,像一只海鸥……

湖水是美丽的。第一幕就以多恩大夫对湖水的赞美作结:"啊,迷人的湖水啊!"第二幕里的湖水也是美丽的。阿尔卡基娜从侧幕催促特里果林收拾行李回城去,特里果林却"凝望着湖水"慨叹说:"真不想走啊! 多美的风景!"但到了第四幕,到了戏剧主人公特列普列夫的悲剧临近的时候,契诃夫却提供了一个月黑风高、萧索可怖的湖景。玛莎见此情状惊呼:"湖上起浪啦,好大的浪头。"

契诃夫通过"风景(湖上景色)",把剧中人物和大自然联系起来,以大自然的色彩、音响的变化,衬托剧中人物精神状态的变化,来暗示他们生活命运的坎坷蹭蹬。"风景(湖上景色)"像海鸥一样地在剧中具有了象征意义。

与湖水、海鸥起着类似艺术象征作用的,还有非洲地图(《万尼亚舅舅》)、还有包括著名的樱桃园在内的契诃夫涉笔成趣的树木。

1889 年,接连欣赏了《海鸥》和《万尼亚舅舅》的高尔基写信给契诃夫说:"《万尼亚舅舅》和《海鸥》是新的戏剧艺术,在这里,现实主义提高到了激动人心和深思熟虑的象征。"①

高尔基的这句话说得多有启发性! 契诃夫的戏剧艺术之"新",是在于契诃夫把他那个时代的艺术现代主义的精华汲取到了自己的艺术机体内,从而实观了对现实主义的超越,而由于契诃夫实现了这一大跨度的"超越",从此现实主义与现代主义不再是一条不可逾越的鸿沟。

再说"有许多关于文学的谈话"。

《海鸥》的剧中人物里有两个作家——特里果林和特列普列夫。他们两人的文学观念大不相同,但他们两人的最重要的"关于文学的谈话",都反映了契诃夫本人最珍贵的文艺观。

特里果林说:"我深深感到,如果我是个作家,我就有责任写人民,写他们的痛苦,写他们的未来。"谁都相信,特里果林的这句台词,道出了契诃夫本人作为作家的社会责任感。

特列普列夫说:"应该寻找新形式。需要新形式。如果找不到新的形式,那么宁可什么也没有。"

现在已经可以比较肯定地说,特列普列夫的这句"创新独白",也完全符合契诃夫写作《海鸥》时的不惜"违背一切戏剧法规"的精神状态。

---

① 《高尔基文集》(30 卷集),1954 年,莫斯科:国立艺术文学出版社,第 28 卷,第 52 页。

三

要说契诃夫对于"戏剧法规"的冒犯,还要从更关键的"大处着眼"。由于对于诸如戏剧冲突和戏剧动作这样一些根本性的"戏剧法规"作了重新认识与重新构建,契诃夫以自己的戏剧开创了真正属于20世纪的现代戏剧。

没有冲突便没有戏剧。关于戏剧冲突的经典性定义是黑格尔首先提出来的。黑格尔认为:"戏剧诗是以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心。"[①]他把不同人物的不同目的与性格的冲突,解释为戏剧冲突的主要内容。但也有人持所谓"意志冲突"说。认为"人与人之间的意志冲突是戏剧冲突的主要内容",但无论是"性格冲突"还是"意志冲突"都还是人与人之间的冲突。而人与人之间的冲突,恰恰是文艺复兴时期以来的戏剧冲突的主要内容。在这些戏剧中,人物一般有正面人物与反面人物之分,他们之间的冲突,反映了真善美与假恶丑的冲突或更剧烈的社会冲突。杜勃洛留波夫在概括奥斯特洛夫斯基的戏剧冲突性质时就说:"奥斯特洛夫斯基的戏剧中,一切戏剧冲突和灾难,都是由于两个集团——老年的与青年的、富的和穷的、专横的和谦卑的之间冲突的结果。"[②]易卜生的《玩偶之家》的思想价值建立在海尔茂与娜拉的冲突基础上。前者代表夫权社会,后者则是争取妇女独立权利的女性代表。豪普特曼的《织工》已经写到工人与工厂主的冲突。斯特林堡的戏剧虽然没有这么尖锐的社会冲突,但他写到的男人与女人之间的冲突也不无社会意义(如《朱丽小姐》)。

契诃夫之所以比19世纪末曾经较他更出名的同行(如易卜生)更有资格充当新戏剧的前躯人物,就因为正是契诃夫在世界戏剧史上第一个用一种全新的戏剧冲突取代了"人与人的冲突"模式。

这种由契诃夫开创的全新的戏剧冲突便是人与环境的冲突。在契诃夫的戏剧中,不是这个人物与那个人物过不去,而是这一群人物被环境、被生活压迫着。所以契诃夫说在他的剧本中既没有天使,也没有恶魔,他也不想谴责具体的任何一个人。在契诃夫戏剧中,人和生活永恒

① 黑格尔《美学》,第3卷,下册,朱光潜译,北京:商务印书馆,1983年,第283页。

② 《杜勃罗留波夫选集》,上海译文出版社,1983年,第1卷,第283页。

地冲突着。因此,他的那些善良的人物永远摆脱不了痛苦。

然而,契诃夫戏剧的这个最具革新意义的戏剧冲突的新特征,是迟到20世纪50年代之后才被发现的。当然,这也不是偶然的。因为50年代的欧美,出现了把人与环境的冲突写得淋漓尽致的海明威的小说《老人与海》,出现了一批也可以把戏剧冲突归结为“人与环境冲突”的戏剧名作,如阿瑟·米勒的《推销员之死》、奥斯本的《愤怒的回顾》,出现了以《犀牛》为代表的把人与环境的冲突写得触目惊心的荒诞派戏剧……追根溯源,这一戏剧冲突类型的源头在契诃夫的戏剧之中。20世纪50年代之后对契诃夫戏剧的重新发现,最重要的就是对契诃夫戏剧的新型戏剧冲突的发现。而契诃夫作为20世纪现代戏剧的开拓者的地位因此也得到了真正的巩固。

1991年,莫斯科艺术剧院艺术总监叶甫列莫夫来北京导演《海鸥》期间,笔者曾以契诃夫作为戏剧家的世界地位问题与这位俄罗斯大导演交谈过。叶甫列莫夫说了这么一段话:“现在有这样一种对于欧洲戏剧史的分期法:先是古希腊戏剧,接下去是文艺复兴时代戏剧,再下去就是现代戏剧,而现代戏剧是和契诃夫联系着的。我完全同意这种分期法。契诃夫揭开了戏剧的新篇章。”

如果按戏剧冲突类型的性质来划分欧洲戏剧史,恰好可以划出这样三个大的戏剧时代:首先是古希腊戏剧,它的戏剧冲突表现为“人与神的冲突”;然后是文艺复兴戏剧,它的戏剧冲突表现为“人与人的冲突”;然后是由契诃夫揭开新篇章的现代戏剧,它的戏剧冲突表现为“人与环境的冲突”。

除了“人与环境”的冲突之外,“人与面具”的冲突也是现代戏剧的一个戏剧冲突内容。皮兰德娄的《六个寻找剧作家的角色》和《亨利四世》写的就是被“永恒的面具”覆盖下的人的自我失落的悲剧。现代人为了适应社会环境,不得不戴上实际上异己的面具。因此,“人与面具”的冲突还是从“人与环境”的总的冲突中派生出来的。

而且也不是别人,正是契诃夫较早地体验到了“人与面具”冲突的戏剧性。他在小说《带叭儿狗的女人》(1898)里,写了这样一个情节:古罗夫要去与情人幽会,顺路送女儿上学,于是他“暗自想着”:“他有两种生活,一种生活是公开的……另一种生活呢,却私下里循着它的轨道进行着。……他凭借自己来判断别人,便不相信自己所看见的事情,永

远认为;大家都在秘密的掩盖下,就跟在黑夜的遮盖下那样,过着他们自己的真实的、顶有兴趣的生活。"

"大家都在秘密(或面具)的掩盖下"生活,彼此都隔膜着,都在想自己的心事,都在心里唸叨自己那本难念的经,而不大关注别人的痛痒,因此,契诃夫的剧中人物的对话往往缺乏顺畅的交流,而带有很强的"独白性"。

契诃夫的戏剧人物都被生活环境压迫得疲惫不堪,他们不再是强有力的个性。奥瑟罗、麦克白斯、甚至哈姆雷特式的人物,在契诃夫以及契诃夫以后的现代戏剧中不可能再出现。《伊万诺夫》中的同名戏剧主人公对他的情人说:"你想象着在我身上发现了哈姆雷特第二,可我想,我的这种心理病态不过只能成为一些笑料罢了。"

契诃夫戏剧的悲剧性是浓烈的。但轰轰烈烈的、充满强烈戏剧事件的悲剧场面,在契诃夫的戏剧中是找不到的。契诃夫也是第一个在平凡的日常生活流程中表现生活悲剧的剧作家。他有一句名言:"在舞台上应该像在生活中一样的复杂和一样的简单。人们吃饭,就是吃饭,但与此同时,或是他们的幸福在形成,或是他们的生活在断裂。"①

所以契诃夫也在给苏沃林的信中坦率承认,他的剧本中"动作很少。"这里所说的"动作"是外在的戏剧动作,是吸引人的戏剧情节。就因为缺少这样的戏剧"动作",当时有个大名鼎鼎的演员在读完了《海鸥》之后,断定契诃夫"完全不是个写剧本的人"。

多亏了斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科的独具慧眼,在契诃夫的"动作很少"的剧本里发现了丰富的"内部动作"和"潜流",发现了用"静场"、"音响"等非语言手段来渲染契诃夫戏剧的心理现实主义的艺术表现手法。

但斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科对于契诃夫戏剧的艺术解释也有负面的因素。这主要表现在他们过于着力把契诃夫戏剧导向现实主义深化,以至于出现了自然主义的偏向,而忽略了契诃夫戏剧对于现实主义的超越。这种认识上的局限也是历史的局限。对契诃夫戏剧的再认识、再发现迟至20世纪50年代之后,也是因为只有在这时才具备了对契诃夫戏剧从内容到形式的划时代的革新给予更充分的理解与认同的客观条件。

---

① 《契诃夫论文学》,1955年,莫斯科:国立艺术文学出版社,第301页。

四

我在上文引证并解读契诃夫那两封关于《海鸥》的书信时,有意识地突出了他的“反戏剧”倾向,这样就把契诃夫戏剧与以“反戏剧”相标榜的20世纪现代戏剧先在外部形态上挂上了钩。

所谓“反戏剧”,主要是意味着对戏剧两大要素——戏剧动作与戏剧冲突的传统观念的偏离和背离。这种偏离与背离是从契诃夫开始的,不过20世纪现代戏剧(特别是荒诞派戏剧)把契诃夫开始的“偏离”推到了极端。

契诃夫戏剧“动作很少”,但毕竟还有具有行为逻辑的戏剧情节可言,荒诞派戏剧由于缺乏具有行为逻辑的戏剧动作,而成为了真正意义上的“静态戏剧”。

契诃夫戏剧人物之间的对白往往“自说自话”,交流不太顺畅,但交流毕竟还能时断时续地进行下去;荒诞派戏剧由于非理性因素的突出,由于故意强调了人物对白的“前言不搭后语”,和人与人之间的不可沟通,而成为了真正意义上的“荒诞戏剧”。

但契诃夫戏剧与现代欧洲戏剧的差异更深刻地表现在“人与环境冲突”的不同色彩上。

“人与环境”的冲突与传统的“人与人”的冲突在戏剧冲突的解决方式上是不同的。人与环境的冲突带有迁延性,不可能在一个剧本中得到解决。因此,无论是契诃夫的戏剧,还是包括荒诞派在内的现代戏剧的一个共同点便是戏剧情境的首尾重复。

《万尼亚舅舅》从沉郁、散淡的乡居生活场景开始,教授夫妇的出现,搅乱了万尼亚舅舅的内心平静,萌发了对教授夫人的爱和对教授先生的恨,但他的反抗昙花一现,最后还是与吞噬了他几十年青春的沉郁、散淡的乡居生活妥协。

尤奈斯库的《秃头歌女》以史密斯夫妇的独白开始:“哟,9点钟了。我们喝了汤,吃了鱼,猪油煎土豆和英国色拉。……”接着是史密斯夫妇的对白。最后以另一对夫妇——马丁夫妇“一成不变地念着史密斯夫妇在第一场戏中的台词”结束。

戏剧的悲剧性就在这种缺乏诗意的生活的循环回复之中。但这不是生活中的悲剧,而是生活本身的悲剧。剧中人物已经看不到这停滞

的生活在近期内有松动的可能。他们只能寄希望于“等待”。把契诃夫戏剧与贝克特的《等待戈多》在思想意蕴上可以通联起来的就是这个“等待”。因为贯穿着契诃夫戏剧的确有这样一个“等待”的主题。契诃夫戏剧潜在的诗意也就在这让人心潮涌动的“等待”上。

当万尼亚舅舅又因不得不回到乏味的生活轨道上去而内心痛苦不堪的时候，索尼娅使用“等待”来劝慰他：“我们，万尼亚舅舅，要活下去。我们要活过无数无数悠长的白日和疲倦的夜晚，我们要耐心忍受命运所加给我们的考验……我们会听见天使的歌唱；我们会看见整个天空罩满了灿烂的光辉；我们会看见所有人世的罪恶、所有我们的苦难，全都湮没在广大的慈爱里……”

《三姐妹》结尾时，大姐娥尔加拥抱着两个妹妹说：“我们要活下去！军乐奏得这么欢乐，这么愉快，仿佛再过不久我们就会知道我们为什么活着，为什么痛苦……”

《樱桃园》里的青年主人公“等待”着在俄罗斯出现更加美丽的樱桃园，因为“人类向着……地面上能允许有的最高的幸福节节前进”。

契诃夫式的“等待”是等待不久的或遥远的将来。契诃夫的剧中人物有很强的“时间观念”。他们悲剧地意识到人生短暂，来日不多。已经过去的岁月，不能令人满意。但他们相信明天会比今天好。就像《三姐妹》中的娥尔加所说的：“天呀，时间会飞逝，我们也会消失……可是我们的痛苦，将变成欢愉，传给我们的后人。”

贝克特式的“等待”是没有时间概念的遥遥无期的“等待”。贝克特的剧中人物对时间概念采取一种揶揄的态度。波卓向弗拉季米尔“勃然大怒”地嚷道：“你干吗老是用你那混帐的时间来折磨我？”在戏快结束时，弗拉季米尔说了句近似黑色幽默的话：“双脚跨在坟墓上难产……我们有时间变老。”在贝克特看来，时间的意义就在于它能使人变老。

人与环境的冲突是以契诃夫戏剧为开端的现代戏剧的冲突，也是现代悲剧之源。因为在现代欧洲戏剧中所表现的与人对立着的生存环境，实际上也是人的生存困境。这个生存环境总是妨碍着人过正常人的生活，总是给人带来痛苦与不幸。他们的希望（包括契诃夫的三个姐妹的“回莫斯科去”，贝克特的两个流浪汉的“等待戈多”）一次又一次地落空。

但同样是由“人与环境的冲突”引发的悲剧,为什么在契诃夫那里总还有一个尽管模糊但毕竟光明的尾巴,总还能让人隐隐想到有希望去向人们招手,而荒诞派戏剧却只能给人一个强烈的印象:人永远无法摆脱和战胜异己的生存环境?

我们已经说到过,契诃夫戏剧和荒诞派戏剧都有戏剧情境首尾重复的特征。但它们的“情境重复”的内涵是不太一样的。《秃头歌女》、《等待戈多》等荒诞派戏剧的情境重复,类似神话中的西绪福斯的推石上山的重复,透着一种无法排解的存在主义的绝望感。而契诃夫的戏剧中尽管出现事件的“情境重复”,尽管似乎什么实质性的事件都没有发生,但人物的精神生活发生了变化,他们有了新的感悟,对未来(那怕是二三百年之后的未来)产生了某种希望。

而这一切的差异来自不同的哲学的基石。

本文开头援引了埃斯林对于尼采的《查拉图斯特拉如是说》的引证。埃斯林在那里给我们作了一个重要的提示:荒诞派戏剧是越来越多的人相信“上帝已经死了”的戏剧。而我们恰好可借此来概括说明契诃夫戏剧与荒诞派戏剧的不同哲学意蕴。因为在契诃夫的戏剧中分明“供奉着”一个“上帝”,那就是《海鸥》的主人公在那出戏中戏里大声礼赞的“共同宇宙灵魂”。后来,多恩大夫在说到使他醉迷的热那亚的人流时,还在这样一段抒情独白中捉到了它:“到了晚上,你走出旅馆,只见满街都是行人。然后,你漫无目的地投入到这个人流之中,沿着弯弯曲曲的线路,东倒西歪,川流不息,你和这个人流共同呼吸。你在精神上和它融合在一起。这时你才相信,一种共同的宇宙灵魂确实是可能存在的。”

契诃夫所追求的“共同的宇宙灵魂”乃是精神与物质达到美妙和谐的一种宗教情感境界。所以时时感受到精神与物质处于分裂状态的20世纪的现代人能从契诃夫的戏剧中得到慰藉,发生共鸣。而且可以断言,随着人类物质文明的日益昌明,契诃夫戏剧的对于“精神与物质达到美妙和谐”的呼唤,会更加动人魂魄。契诃夫天才地预见到了20世纪的人生困惑。契诃夫对人的心灵世界的把握,对人的生存意义的探索,使他成了一位最令现代人感到亲切的19世纪剧作家。就像俄罗斯契诃夫研究会主席拉克申院士最近在一篇文章中所说的那样,“生活在19世纪的契诃夫,就其对人和对世界的认识而言,变成了一位20世纪

的作家。"[1]这也从根本上牢固了契诃夫与现代以及现代戏剧的纽带。

于是我们可以这样说:契诃夫戏剧与现代戏剧的联系,不仅是因为他超越了19世纪的现实主义,将它提高到了如高尔基所说的"激动人心和深思熟虑的象征"[2],而且也因为他超越了对于具体俄国生活的描写,将它概括为永恒的人生哲理。

选自《外国文学评论》,1992年第3期

---

① 《契诃夫学》,1990年,莫斯科科学出版社,第7页。

② 高尔基于1898年底给契诃夫写信说:"别人的剧本不可能把人从现实生活抽象到哲学概括,而您的剧本做得到。"

血红的A字　永恒的光斑

胡允桓

纳撒尼尔・霍桑(Nathaniel Hawthorne,1804—1864)出生于新英格兰一名门望族,他家世代都是虔诚的加尔文教信徒。他的两代先祖曾是马萨诸塞殖民地政教合一的权力机构中的要人,参与过1692年萨莱姆驱巫案及其后的迫害教友派的活动。霍桑一家后来以航海为业,从事东印度地区的贸易,到他父亲这一代,家境已经大不如前。小纳撒尼尔四岁时,做船长的父亲便病死在外,全靠才貌双全的母亲把他和两个姐妹抚养成人。家庭和社会环境中浓重的加尔文教气氛,深深地影响了霍桑,使他自幼性格阴郁,耽于思考;而祖先在迫害异端中的那种狂热,则使他产生了负罪感,以致入大学后在自己的姓氏中加了一个"W",表示有别于祖先。从他12岁以来的日记判断,他在观察及写作上,都是早熟的。

霍桑14岁时,到祖父的庄园上住了一年。那附近有个色巴果湖,霍桑经常到那里打猎、钓鱼、读书,充分领略自然风光。据他晚年回忆,他的一生以这段时间最为自由愉快,而他的孤癖个性和诗人气质,也是在这里形成的。

霍桑在波多因大学读书时,深为同学所推崇。他在这里结识了后来成为著名诗人的朗费罗,当了总统的皮尔斯和投身海军的布里奇。这几位学友都对他后来的生活和创作产生过影响。

1825年霍桑大学毕业后,回到萨莱姆故居一住就是12年,把时间全都用在了思考、读书和写作上。由于不满意自己的作品,他最初的几篇短篇小说都是匿名发表的,他甚至还焚毁了一些原稿。经过长时间的磨炼,霍桑终于在1837年出版了第一个短篇小说集《重讲一遍的故事》,从此以善于写短篇小说而著称。

1842年婚后,霍桑便迁到康考德居住。这里不但是爱默生的家乡,而且是梭罗"返回自然"的基地,堪称是那一代超验主义文人荟萃的大

本营。可想而知,霍桑后半生多在此地居留,与那里的哲学和文学氛围大有关系。

正是霍桑的身世和经历,形成了他的复杂的世界现和独特的创作思想及手法。

《红字》是霍桑的第一部长篇小说,1850 年该书问世后,霍桑一举成名,成为当时公认的最重要的作家。

《红字》故事的背景,是 1650 年前后的波士顿,当时的居民是 1620 至 1630 年间来此定居的第一代移民。他们都是在英格兰故土受詹姆斯一世迫害而抱着创建人间乐土的理想来新大陆的清教(即加尔文教)徒,史称"朝圣的教父"。清教徒在英国最初是反抗罗马教皇专制、反对社会腐败风气的,他们注重理智,排斥感情,推崇理想,禁绝欲望;后来却发展到极端,不但迫害异端,甚至连妇女在街上微笑都要处以监禁,儿童嬉戏也要加以鞭笞。

霍桑熟谙新英格兰的历史,他的大部分作品都是写的这类故事。读者在《红字》中所看到的情节和人物,在他的一些短篇中都可见端倪。如《教长的面纱》中牧师和少女的隐情,《恩狄柯特与红十字》中胸佩红字示众的美妇,《年轻小伙子布朗》中人们偷偷到黑暗的森林里与魔鬼密约,《拉伯西尼医生的女儿》(故事假托在意大利)中那位学识渊博、医术精湛但灭绝人性的医生,等等。作者大概为了说明《红字》故事有根有据,居然在正文前面难脱流俗地写了一个楔子。这个楔子在英文原文各版本中都有,约三万七千余汉字,名为《海关》,主要是叙述作者在 1846 至 1849 年间任海关督察时的一些轶事,文笔幽默流畅。因与本书关系不大,故各中译本均略去不译;但其中有一部分涉及本书的源起,或许读者会感兴趣,现摘译如下:

> 一个雨天,我闲来无事,却有幸发现了一些有趣的东西。我在翻阅堆在角落里的废弃文献时,我的注意力被一个神秘的包裹所吸引。那包裹是一块红色细布所做,已经磨损褪色,上面依稀尚有金线刺绣的痕迹,但已朽得不见原样,看不出光泽了。显而易见,那是极其美妙的针线活,那种针黹手艺现在已经失传。仔细辨认,便可看出这块猩红的破布片呈字母"A"型。精确量来,每个笔划恰好是三又四分之一英寸长。毫无疑问,原先是用作衣裙上的装

饰品的;至于当年怎样佩戴,或是表示什么等级、荣誉和尊严,我却无从猜测。但它却奇怪地引起我的兴趣,使我目不转睛地盯视不已。诚然,其中必有深意,颇值琢磨。

我边看边想,或许这字母是白人设计出来饰在身上以引起印第安人注目的,便拿起在胸前一试。当时我似乎感到——读者尽可以发笑,但务必不要怀疑我的话——既不完全是又几乎就是肉体上的一阵烧灼,似乎那字母不是红布做的,而是一块滚烫的熨铁。我一惊之下便不自主地松手把它掉在了地上。

由于我专心注意那红字,却忽略了红布包着的几小张烂纸。此时我打开一看,竟满意地发现上面是老督察普先生的笔迹,相当详尽地记述了事情的始末。其中,有着一位名叫海丝特·白兰的妇女的言行,她在我们先辈的心目中是个令人颇为瞩目的人物。她生活的年代约在马萨诸塞初创至17世纪末叶之间。普督察所记的是一些老人的口述,他们小时候曾经见过她:虽然上了年纪,但并非老态龙钟,而是外貌端庄。她惯于在乡间四处助人,像是一个志愿看护,……再往下读,我还发现了有关这一奇特女性的其他情况和所遭苦难的记载,读者自会从本书中一一读到。请大家牢记,本书所写的主要事实均证据确凿,自有普督察的文献足资证明。原件及红字本身,仍存于我手,可供对本书感兴趣的读者随意验看……

这一番声明原是作者故弄玄虚,实在不足为凭。不过,1658年普利茅斯殖民当局制定的法律中确实有这样一款:凡犯有奸淫罪者,"当于袖上及背部佩戴布制AD二大写字母,本政府治下若发现其未佩此二字母者,立即予以逮捕并当众施以鞭笞。"可见,当年罹此羞辱者会大有人在,霍桑并非杜撰。而书中的贝灵汉总督和威尔逊牧师也是实有其人,作者本想用来增添作品的真实气氛,却引起一些人去考证丁梅斯代尔牧师是否影射约翰·科顿[1],这恐怕违背了作者的初衷。

---

① 科顿(John Cotton,1584—1652),生于英国,1632年移居马萨诸塞,遂成为波士顿有权势的清教牧师,以善写训戒文著称,后卷人驱逐安妮·哈钦逊及罗杰·威廉斯的事件。

像《红字》这样题材的故事，如果由一个平庸之才去写，很容易流于儿女私情的浅薄传奇，充其量也只能写成主人公抗争逆境之类的通俗作品。但霍桑毕竟是个勤于思考、长于挖掘的大手笔。他一方面深受清教主义的影响，摆脱不掉“原罪”、“赎罪”及“命定论”之类的宗教迷信，但又从家族的负罪感出发，反过来对清教的专制统治痛心疾首；他一方面接受了爱默生的超验主义哲学观，相信客观的物质世界只是某种隐蔽的神秘力量的象征，但又受个人的宗教意识的左右，去探寻固有的、抽象的“恶”。因此，他在作品中加意描绘荒谬可怖的现象，竭力挖掘阴暗怪诞的心理。然而，正因为这种晦涩的神秘主义倾向，反而使他的作品产生了一种曲径通幽的意境和余音绕梁的效果，引导我们透过种种象征去探究人物深藏的心理和主题背后的哲理。

为了表达深邃的主题，霍桑在他自称为“心理罗曼司”的小说中，极尽讽示隐喻和象征比拟之能事。

《红字》的故事一开篇，映入读者眼帘的，首先是“新殖民地的开拓者们”在万事草创之时忘不了与墓地同时修建的监狱，这株“文明社会的黑花”“从来不曾经历过自己的青春韶华”，因为它“与罪恶二字息息相关”，它那狰狞阴森的外貌，连同门前草地上“过于繁茂地簇生着的不堪入目的杂草”，都增加了晦暗凄楚的色调，然而在这一片灰黑之中，却傲然挺立着一丛玫瑰，“盛开着宝石般的花朵”，象征着人类的道德……接下来，便出现了女主人公海丝特·白兰，怀抱初生的珠儿，“她焕发的美丽，竟把笼罩着她的不幸和耻辱凝成一轮光环”，令人联想起“圣母的形象”。这样一段栩栩如生的文字，不但为我们展现了人物活动的舞台背景，而且启发读者去思考作品的主题。

这种用略带神秘色彩的自然景象烘托环境，渲染气氛和映衬人物心理的手法俯拾皆是，最突出的便是丁梅斯代尔牧师和海丝特及珠儿在夜晚和密林中的两次会见：由红字连系在一起的几个主要人物的同时出场，如同戏剧中迭起的高潮，把全书紧织在一个严密的结构之中。

作者还把这种手法用于刻画人物。在他的笔下，次要人物的是非善恶和他们之间的恩恩怨怨写得十分含蓄，而几个主要人物则通过个别的心理挖掘、成双的组合的冲突和同时出场亮相的交汇，交待出各人与红字相关的象征。

全书写到的人物不过十多个，其中有姓名的不超过十个。值得注

意的是贝灵汉总督、威尔逊牧师、西宾斯老夫人和那位最年轻而唯一有同情心的姑娘这四个次要人物,他们分别是珠儿、丁梅斯代尔牧师、罗杰·齐灵渥斯和海丝特这四个主要人物的反衬或影子。而四名主要人物又形成两对,使他们的个性在相得益彰之中予以酣畅淋漓的表现。

海丝特·白兰是有形的红字。她出身没落的世家,父母贫穷而正直。她的不幸的婚姻,加之两年中丈夫音讯皆无,谣传他已葬身海底,这个孤苦无依的少妇与才貌相当的丁梅斯代尔的爱情便显得合情合理。事情败露后,她被迫终身佩戴红字,为了爱人的名声,她独自承担了全部罪责与耻辱。出于对他的眷恋之情,她不但在他生前不肯远离他所在的教区,就是在他死后,仍然放弃了与女儿共享天伦之乐的优越生活,重返埋有他尸骨的故地,重新戴上红字,直到死后葬在他身边,以便永远守护、偎依着他。这个勇敢的女性还精心刺绣那红字,着意打扮她的小珠儿,不仅出面捍卫自己教养她的权利,而且尊重孩子狂野的天性,努力培养她成人。在作者的笔下,海丝特远不只是个争取个性解放的女人,她还汲取了"比红字烙印所代表的罪恶还要致命"的精神,把矛头指向了"与古代准则密切相关的古代偏见的完整体系——这是那些王室贵胄真正的藏身之地",称得起是一位向愚昧的传统宣战的斗士了。这样的高度,是很多文学作品中的妇女形象所难以企及的。她的这种精神境界尽管没有为她的那些清教徒乡亲和愚不可及的长官们所理解(否则,不知要招来何等横祸),但无论如何,由于她的含辛茹苦、助人为乐等种种美德,使她胸前的红字不再是"通奸"(Adultery)的耻辱徽记,而成了"能干"(Able),甚至"值得尊敬"(Admirable)的标志了。

丁梅斯代尔是无形的红字。与海丝特相比,他显得怯懦,但这是他受宗教束缚弥重的结果。他并非不想公开忏悔自己的"罪孽",但他的这种愿望过多地同"赎罪""内省"等宗教意识纠缠在一起,因此行动上也只能处处受其羁绊。他既要受内心的谴责,又要防外界的窥测;他明明有自己的爱,却偏偏要把这种感情视同邪魔。他在痛苦中挣扎了七年,最终虽然以袒露胸膛上的"罪恶"烙印,完成了道德的净化与灵魂的飞升,但他始终没勇气承认自己爱的正当,更谈不到与旧的精神体系彻底决裂,与海丝特相比,似乎更加映衬出后者的高大。

齐灵渥斯是红字的制造者。他那丑陋的外貌和畸形的躯体,正是他丑陋和畸形的灵魂的写照。他选择了让丁梅斯代尔活着受煎熬的复

仇手段，实际上成了阻止他赎罪的恶魔。他和海丝特的结合虽然出于他追求家庭温暖和个人幸福的一己之私，但毕竟是一种爱，原也无可厚非；但当这种爱转变成恨，把复仇作为生活目标，不惜抛弃“博爱”的基督精神，以啮噬他人的灵魂为乐之后，反倒由被害者堕落成“最坏的罪人”，不但在失去复仇这一生活目标时结束了自己的生命，而且死后也不会得到新生。

小珠儿则是活的红字，“是另一种形式的红字，是被赋予了生命的红字！”这个私生的小精灵和她母亲胸前的红字交相辉映，既是“罪恶”的产物又是爱情的结晶。海丝特把红字用金色丝线装饰得十分华美，小珠儿也给打扮得鲜丽异常。她的美和齐灵渥斯的丑形成强烈对比：一方面体现了作者的浪漫主义观点——老医生的博学多识使他成为深受文明污染的社会人，而小女孩肆无忌惮的狂野则仍保持着自然人的纯真；另方面又表明了作者的宗教意识——齐灵渥斯既然是撒旦，小珠儿便是“天使”(Angel)，“A”字在她身上，从而具备了更积极的含义。恰恰是在这个含义上，寄托了作者美好的理想，也体现了他对宗教的幻想。

霍桑是一位世界观相当复杂的作家，他选择爱情悲剧作为《红字》的主题，使自己深深陷入难解的矛盾之中。爱情本是人类的天性，但按照基督教义，亚当和夏娃偷吃了伊甸园的智慧之果，懂得了男欢女爱，不再靠上帝创造而由自己繁衍人类，这本身正是“原罪”，至于私情，更触犯了基督教的第七戒。霍桑虽深受教会影响，但自从欧洲文艺复兴以来，爱情早已成了文艺作品永恒的主题，时时受到歌颂，他即使再保守，也不会不认为这是天经地义的了。于是，书中便处处可见作者难言的苦衷，他虽然谴责不合理的婚姻，甚至把男女主人公的爱情说成是“神圣的贡献”，但不敢肯定不合“法”的感情，更不肯使有情人终成眷属。他只能让齐灵渥斯在死前“良心发现”，把遗产全部留给珠儿。

实际上，霍桑在《红字》中要表达的，是社会现状和人类命运，并借以进一步探讨他所关心的“善”与“恶”的哲理。

那座构成《红字》故事中心场景的示众刑台，时而被描述成“像是教堂的附属建筑”，似是要把社会的丑恶及不人道归咎于宗教，但继而又被写作“如同法国大革命时期恐怖党人的断头台”，表明了他对社会变

革的不解与疑惧。从这一例证中我们不难看出,作家以敏锐的目光洞悉了社会的种种弊端,但并不知道应该何去何从。他从人道主义出发,把社会的不合理现状和人类的悲惨命运,归结为"善"与"恶"之争,但他的善恶观又深受宗教教条的浸染,成了缠夹不清的空泛议论,说什么"爱总要比恨来得容易,这正是人类本性之所在。……恨甚至会通过悄悄渐进的过程变成爱。"还提出"恨和爱,归根结底是不是同一的东西……"而书中那种浓重的阴郁色彩,也给人压抑多于振奋。

然而,我们在阅读和欣赏文学名著时,既不应苛求作家,也不该囿于他的局限。的确,霍桑本人有保守思想和神秘主义倾向,他的《红字》也并非革命的教科书,但如果我们读了这部作品后,能够看到旧制度的黑暗,并唤起变革社会的理想,愿意为更美好的人类命运去奋争,不也是积极的吗?诚如作者在与全书开篇遥相呼应的结尾中所写:"这传说实在阴惨,只有一点比阴影还要幽暗的永恒的光斑稍稍给人一点宽慰:'一片墨黑的土地,一个血红的 A 字。'"霍桑作品的一大长处是引人深思、发人联想;让我们就从这一"永恒的光斑"和"血红的 A 字"出发,去浮想联翩吧,"A"字又何尝不可以代表"前进"(Advance)呢!

作为 19 世纪后期美国浪漫主义作家的杰出代表,霍桑的文学作品及其艺术成就对当时与后世都有重大影响。

在当年英国作家威廉·朗格伦的《农夫彼尔斯》(1362)和约翰·班扬的《天路历程》(1678—84)这类宗教小说中,就曾把七大罪恶或人的品德变成具体人物登场。这种把抽象概念人格化并用来直接给人物命名的写法显然比脸谱化更为原始和粗糙。霍桑所采用的象征比拟笔法则是在此基础上的创新,当时即为麦尔维尔所师法,经过爱伦·坡的评论,转而为法国的波德莱尔所效仿,并开创了现代派文学的象征主义流派。

至于霍桑那种渲染气氛、深挖心理的手法,更为后世所推崇,亨利·詹姆斯、威廉·福克纳,直至犹太作家索尔·贝娄和艾萨克·辛格,黑人女作家托妮·莫瑞森等,无不予以运用。单就这一点而论,霍桑对世界文坛的贡献也是巨大的。他的代表作《红字》无愧于不朽巨著。

选自[美]霍桑:《红字》,胡允桓译
北京:人民文学出版社,1996 年

惠特曼与《草叶集》

——汉译《草叶集》译者序

赵萝蕤

美国诗人瓦尔特·惠特曼于1819年5月31日出生于长岛亨廷顿附近的西山村。他年幼时，只在布鲁克林上过五年学，11岁就当了律师事务所的勤杂工，还一边学排字和印刷业。在1836年夏至1841年春之间的至少三年里，他在长岛各地当乡村老师，更换过将近12所学校。不久他开始发表一些感伤主义的"墓园式"的短篇小说和少量诗歌，并于1836年办了一个周刊《长岛人》。此后他短期编辑过纽约的《曙光》和布鲁克林的《黄昏闲话》，直至27岁当上了布鲁克林《每日之鹰》的编辑。估计于1842年间他至少曾为11家纽约和布鲁克林的报刊投稿或工作。1840年他参加了总统选举的活动，之后他仍热衷于政治，曾不止一次因和报刊老板意见不合而辞职。他的政治观点在当时是激进的，他信仰"自由土地"，反对蓄奴制。所谓"自由土地"是指允许老百姓去西部开荒而不允许新开辟的土地沦为蓄奴州。他同样主张"自由贸易"：他用自己的话来说，"我支持任何摧垮民族与民族之间壁垒的措施：我要求各国都大开门户"（1888年5月）①。又说，"为什么主张自由贸易？……是为了团结：自由贸易促进团结"（1888年12月）。这个立场和杰弗森与杰克逊的民主主义没有两样，只是在惠特曼身上多一点人道主义和国际主义的味道（关于国际主义，作者在诗作和评论中还提出过许多激进的观点）。他为什么强烈要求民主？可以用他自己的两句话来概括，他说，"美国的光荣是由于她有四千万高明的普通人，他们是一些前所未有最聪明，最伶俐，最健康，最有道德的人。"（1889年12月），参照他别的言论来说明，就是他认为这个时代这个国家的一个正

---

① 引语后附有年月的均摘自屈劳伯尔编录的《在坎姆登和华·惠特曼在一起》（Horace Traubel："With Walt Whitman in Camden"）已出六卷：1906，1908，1914，1959，1964，1982。

在上升的阶层就是广大的普通人或称平常人(average persons),包括机械工,马车脸,船夫,渔民,海员,男女工人等等。他又说,“我要求人民……即那些成群的群众,人民的全体:男人,女人,小孩:我要求它们占有属于它们的一切:不只是一部分大部分而是全部:我支持一切能够使人民获得适当机会的任何措施——让他们过更加充实的生活……我要求人民享受应得的权利”(1889 年 1 月):这是他晚年说的话,这足以说明诗人的这种热情与信念始终不渝,老而弥坚。

1848 年是惠特曼一生中关键的一年。他受聘去南方名城新奥尔良当报刊《新月》的编辑。

他带着他的 14 岁的弟弟杰夫经中部而南;但没有住上三四个月便辞职回到纽约。这一旅行在惠特曼一生中是少有的,他很少长途旅行;但更加重要的是 1845—1848 年之间,尤其是 1848 年,惠特曼已在盘算是否认真当一个作家。

他已发表过许多短篇小说和少量诗歌(多用传统格律),其中包括劝人戒酒的小说《富兰克林 · 埃文斯》(1842),据说曾畅销二万册。读书是他职业的需要:他在当《每日之鹰》编辑的时候曾写过 245 篇书评,包括 100 篇小说,22 篇历史,14 部传记,45 篇有关宗教的著作和 22 种诗歌,等等。然而上述这些作品和 1855 年出版的《草叶集》相比,几乎没有什么共同点。据西方学者考证,1845—1848 年间他已在笔记中记下了一些将成为《草叶集》内容的材料。但他还没有完全放弃编辑工作。1851 年他还曾经营过一家小小的印刷店,还兼营兴建房屋的生意。但是他已减少了政治活动,更多地转向了音乐,文学,绘画,雕塑等。15 年来(从 30 年代中开始)他欣赏了所有前来纽约演出的著名意大利歌剧演员,包括男高音贝蒂尼和伟大的女低音玛丽埃塔 · 阿尔波尼。惠特曼晚年曾说:没有意大利歌剧就没有《草叶集》,可见影响之深。

然而在文学艺术领域,至少在一段时间内,他还只是个学徒。在此前所写的东西只是一个当新闻记者和报刊编辑的分内工作,算不得真正的文学。什么是文学?应致力于哪些内容,采取什么形式?这应该是他开始认真考虑的问题了。

考虑的结果是具有伟大划时代意义的 1855 年版的《草叶集》:其中包括一篇综述了作者崭新的文艺观点的长序和 12 篇在美国文学史上具有开创性意义的伟大诗篇。这两项成就说明作家的创作思想已发生

了质的飞跃。以序文为例。有些观点作家可能早就有了,不过在这里被说得有声有色。几乎所有观点都是离经叛道,闻所未闻的。例如,在19世纪中叶,绝大多数美国人和几乎所有外国人都认为美国是毫无文化可言的,美国生活庸俗不堪,需要虔诚地向欧洲学习。但是作者却开宗明义地说:"在世界上的无论什么时候,美国人的诗歌意识可能是最饱满的,合众国本身,基本就是一首最伟大的诗"。又说,"合众国的天才的最佳表达者是普通人……总统向他们脱帽而不是他们向他——这些就是不押韵的诗"。"一个诗人必须和一个民族相称……他的精神应和他国家的精神相呼应……他是她地理、生态、江河与湖泊的化身"。"国家的仲裁将不是她的总统而是她的诗人"。"他是先知先觉者……他有个性……他本人就是完整的……别人也和他一样完善,只是他能看见而他们却不能";"人们希望他指出现实和他们灵魂之间的道路"。诗人也提出了政治自由的要求。他认为一个伟大诗人应有的态度是"鼓舞奴隶,恫吓暴君";他的最大考验是"当前",并从此而引申到漫长的未来。关于诗的格律他说:"完美的诗歌形式应容许韵律自由成长,应准确而舒松地结出像丛丁香或玫瑰那样的花蕾,形状像板栗、柑桔、瓜果和生梨一样紧凑,散发着形式的难以捉摸的芳香。"这篇洋洋洒洒的八页长序(按照初版的对开本,双行编排)约一万字,充满了激情,充满了新思想和强大生命力,揭开了新时代诗歌艺术、特别是美国诗歌的崭新一章。

《草叶集》初版的12首诗充分体现了长序的精神:第一首就是居全集中心位置的长诗《我自己的歌》(比较详细的见《我自己的歌》译后记)。所有12首在初版中都合刊在一起,没有分篇也没有题目,主要包括《职业之歌》、《睡觉的人们》、《我歌唱带电的肉体》、《回答问题者之歌》、《欧罗巴－合众国的第72年和第73年》、《一首波士顿民谣》、《有那么一个孩子出门来》,等。[①] 这些诗歌的次第按照作者后来的编排意图作了极大的改动,篇名也更动多次,直到1881年才最后定下来。值得注意的是12首中的绝大多数都各有特色,题材与体例多样,内容非常丰富。"我自己的歌"是以一个有个性的普通人为主题的史诗式长诗。"职业之歌"和"回答问题者之歌"为歌体,前者歌颂了工厂、农田

① 本文用的是定稿后的题目。

和矿山等各种神圣的普通职业,但并非歌体中的最佳代表(作者后来写了多首类似的“歌”,杰出的如《大路歌》,《阔斧歌》,《展览会之歌》等)。《睡觉的人们》最后被列在组诗《神圣的死亡的低语》前面。它描写人们在朦胧睡乡时的潜意识活动,后来受到许多评论家的高度赞赏。《我歌唱带电的肉体》最后被安排在《亚当的子孙》中,诗人认为人体美是不会蒙受腐蚀的,只有物质的肉体才是灵魂的基础和根本:有了肉体的意识才能使灵魂的感受力和辨别力更加敏锐。他还说,诗人最感兴趣的不是人的局部而是整体,就像欣赏交响乐一样。《欧罗巴》写1848年席卷西欧的革命浪潮,虽然遇到挫折,仍生机勃勃。诗中的名句是“自由,让别人对你失望吧——我绝不对你失望”。《一首波士顿民谣》写一个逃跑的黑奴又被一万左右兵勇戒备森严地押解着物归原主,这是惠特曼唯一的一首政治讽刺诗。《有那么一个孩子出门来》是一首十分动人的佳作,反映了作者在早年笔记中记下的一条原则:“人们只能对他自己能够与之合而为一的东西才深感兴趣”。他写道,诗人“必须自己也像水星那样在空间旋转并疾驶——他必须像一朵云彩那样飞跑,他必须像太阳那样照耀——他必须像地球那样星球般地在空中保持平衡——他必须像蚂蚁那样爬行……他会像槐花那样在空气中喷香地成长——他会像天上的雷声那样爆炸——他会像猫一样扑向它的猎物——他会像鲸鱼那样使水花四溅……”在这首诗里自然现象在孩子身上发生深刻影响,孩子的意识完全和自然界等同起来。大自然和外界事物成了孩子的一部分。实际上诗人不但和自然合而为一,也和人和人群合而为一,见《我自己的歌》,《一路摆过布鲁克林渡口》。

初版的《草叶集》于1855年7月上旬出现于书肆。诗人送了一些给当时美国文坛的名流。

7月21日爱默生给作者去了那封言辞恳切的致敬礼(见“我自己的歌”译后记),新英格兰著名的文人梭罗和艾尔柯特访问了这位才出世不久的诗人。不过普遍而主要的反应是冷淡。谩骂式的评论如纽约的《准则》认为诗集的特点是“肮脏”,“淫猥”,伦敦的《评论家》认为“瓦尔特·惠特曼和艺术无缘,正像蠢猪和数学无缘一样……他应该受执法者的皮鞭”。波士顿的《通信员》攻击它的“狂妄,自大,庸俗,废话”,波士顿“邮报”说它沉溺于繁殖之神的厚颜无耻——崇拜“猥亵”等等。同年惠特曼自己也匿名写了三篇自评文章,用坦率而通俗的文

字阐述了一些他最关心的论点(见拙译《惠特曼评论自己》,《外国文学》,1987 年第 3 期)。这并不奇特:初版的内容和形式,对保守的文人和一般读者来说是十分陌生的。形式是奇特的。思想更加大胆。在清教主义仍占主导地位的当时,歌颂肉体、露骨地描写性行为,是不会得到人们的宽恕的。

1857—1859 年之间惠特曼时常光顾纽约的一家地下室饭馆"普发福"。那里聚集了一群波希米亚式的文人与艺术家。惠特曼在那里和新成立的《星期六周报》(1858)主编亨利·克莱圃交好。后者新从巴黎回国,蔑视清教主义,常常故意做出些使那些彬彬君子不寒而栗的举动。惠特曼的名篇《来自不停摆动着的摇篮里》就是在 1859 年 12 月 27 日《星期六周报》的圣诞专号上作为第一篇发表的。普发福饭馆以它的名酒著称,但是在这些不拘小节的作家,评论家,诗人,演员之中惠特曼是比较沉默而拘束的一个,从来没有喝醉过。惠特曼的艺术家生活也到此为止。作为一个靠自学取得各种知识的作家,他熟读《圣经》,荷马,莎士比亚,司各特,彭斯,乔治·桑,狄更斯等人的作品。但是他散漫的生活方式和强烈的自我意识远远超过任何师承关系;他接触过许多著名文人哲士的作品,包括爱默生、卡莱尔,甚至黑格尔,但他的思想意识和艺术方法始终强烈保持着他个人的独特风格。

为了介绍诗人此后的创作成就,必须把《草叶集》的各个主要版本和它们的编排作一些说明。一般学者习惯于认为《草叶集》有九个版本。极为重要的是初版,已如上述;1856 年的第二版增加了 20 首新诗(包括名篇《一路摆过布鲁克林渡口》,《阔斧歌》,《大路歌》),并把爱默生那封著名的来信连同自己的回信(并未寄出)作为附录与"代序"。引起爱默生十分不安的是惠特曼还在书脊烫金印上了爱默生信中最关键的一句话:"我向你伟大事业的开端致敬"。第三版(1860)十分重要,因为它包括了《亚当的儿女》和《芦笛》两组诗,和《来自不停摆动着的摇篮里》。这两组诗中的大部分属于作家的最佳作。本版的第一首诗后来被题名为《从鲍玛诺克开始》,带有自传色彩。第三版之所以重要也因为作者在这里开始对全集的编排有了一些新的想法。他渐渐放弃了按照写作的日期前后、而按照诗的主题和内容编排,并且随着年事日增,这些诗歌渐渐发展为作者个人的传记,即他一生中的经历与感受。早在第三版的《再见吧》一诗中作者已经说:"这不是书,谁接触它

就是接触一个人”。1867 年第四版收入了《鼓声哒哒》和《纪念林肯总统》(内战前后的生活经历)两个诗组。自此以后的两版增添了组诗《铭文》(阐明《草叶集》全集的主题思想),直至定稿版[1](第七版,1881—1882)。

在第七版中作者作了内容和文字的最后修订,作品的题目固定了下来,每一首诗编排在什么位置也定了局。此后写的诗则作为附加一二收在全集的后面,未及在生前发表的诗则成为附加三,这一最后编排完成了诗人成长的全过程:全集开始是组诗《铭文》,点出了全集提纲挈领的主要内容;《从鲍玛诺克开始》则是自传体的开始,接着是有极大代表性的个性的史诗《我自己的歌》。《亚当的子孙》和《芦笛》描写了诗人一直关心的人际关系:男女之间的情爱,男性之间的友情,特别是后者,即诗人终生歌颂、也是被视为民主制度基石的伙伴情谊。十多首歌使《自我》转向世界并形象地描写了作者一些至感兴趣的题材,反映了作者典型的价值观。《候鸟》,《海流》,《路边》又泛泛地以候鸟的形象和海与大路等地点命名,写诗人的各种深刻感受。《鼓声哒哒》和《纪念林肯总统》则是生活经历和个人感触;“秋天的溪流”写战后复原时的生活场景;然后从生命到死亡过渡,包括组诗《神圣的死亡的低语》,《从正午到星光灿烂的夜晚》和《离别之歌》。这样的编排只勾勒了一个诗人生平的轮廓,并不是每一组诗都有严格的连贯性。每一首诗的写作年代更不在作者考虑之中。诗人自己说得好:“最好的自传不是建造成功而是自然成长起来的”。他甚至认为全集后面的两个附加[2]也应该是他那完整的一生的一部分,虽然它们的价值是无法和壮年之作比拟的。某些西方学者倾向于把一些松散的组合描写成高度有意识的安排,则是比较牵强。这个最后编排是经过了作者七个版本的调整后才决定的,不是作者有意识地按照生活经历逐步写成的。有的西方学者把《草叶集》全集当作一首伟大的史诗,却有一定道理。全集的这个“自我”要比《我自己的歌》中的“自我”更加宏伟,更加充实。诗人强调他诗歌的

---

① 译者杜撰了这个名称是因为作者已于 1881 年把《草叶集》全集的主体定了稿,他虽谆谆嘱咐要以“临终版”(1892)作为今后的依据,但“临终版”只比“定稿版”多了两个附加,并未改动 1881 年版。

② 第三个附加是诗人去世后,屈劳伯尔补人的。

个性力量，甚至说这不是一集诗而是一个人，这一点很重要。他说，"草叶集……自始至终是试图把一个人，一个有血有肉的人（美国 19 世纪后半的那个我自己），自由、饱满、真实地记录下来。在当今的文学中我还没有发现任何一个使我满意的类似的个人记载"。

惠特曼人生哲学中最强烈而且自始至终坚持不变的信念是美国式的民主主义。诗集命名为《草叶》就是这种思想的一个体现（详见《我自己的歌》译后记）。散见在他的谈话录①、书信、序文和评论文章中这种带深厚感情和强烈信仰的言论真是太多太多了。专论至少有三篇：《论民主》（1867），《论个性神圣》（1868），《民主前景》（1871）。定稿版的《草叶集》第一首诗《我自己的歌》写于初版问世的 12 年后。自从诗人决心把诗集编排成自传样式以后他就想把《铭文》这一组诗放在卷首，阐明诗集的中心思想，而"我歌唱'自己'"是其中的第一首。

> 我歌唱"自己"，一个单一、脱离的人，
> 然而也说出"民主"这个词，"全体"这个词。

这是民主的两个主要方面：一方面是独立的个人或个性，另一方面同样重要的是民主，即全体。个人和个性是独立的，可以发展为完善或近乎完善；它导致多样性，导致一个一个接近于完善而各有所长的国民。民主则是全体即集体，它要求一致性，是个统一体，即惠特曼所说的男子之间的友情，粘着性（adhesiveness），不是涣散的而是凝结的伙伴之间的关系（诗人自称为"伙伴的诗人"the poet of Comrades）。惠特曼的民主思想不只停留在理论上。10 多年的编辑生活使他熟悉了现实中的民主政体，他参加过许多政治活动，亲自经历过不少政治斗争，撰写过《第 18 届总统选举》（1856—1956）②，主张普通劳动者进入美国政治。在"民主前景"一文中他充分揭露了美国民主政治的阴暗面，但是他相信民主政治的远景及其强大生命力：这种信心从示动摇过。

> 我从头到脚歌唱生理学，

① 即《在坎姆登和瓦尔特·惠特曼一起》六卷。

② 1856 年撰写，1956 年出版。

值得献给诗神的不只是相貌或头脑，
我是说整个结构的价值要大得多，
女性和男性我同样歌唱。

这里诗人要求歌颂那完整的人，既有肉体也有灵魂，整体比局部更有价值。

作者平等评价女性也是贯彻始终的。这在 19 世纪中叶的美国社会来说可能还是新鲜事物。

歌唱饱含热情、脉搏和力量的广阔“生活”，
心情愉快，支持那些神圣法则指导
下形成的、最自由的行动，
我歌唱“现代人”。

热情奔放、顺乎自然是惠特曼诗歌的重要特点而不是精雕细刻。“神圣法则”可能和初版长序中用许多篇幅阐述的“谨慎”(prudence)观点①有关。这里的“谨慎”并不意味着为人处世的“谨慎”，而是把遵循自然法则当作智者应有的道德修养，“歌唱‘现代人’”是关键，作者曾认为“诗人的最大考验是‘当代’”，而“现代”似还不只是“当前”，而是意味着一个崭新的时代。

《铭文》组诗中还有《默默沉思》(1871)：在这首诗里作者把世界当作广义的战场，而他自己的任务则是缔造勇敢的战士。《给你，古老的事业》(1871)中的事业是指的“民族的进步和自由”；《事物的真相》(1876)原文是一个希腊字∑idolon，意为“幽灵”或“形象”，作者是指物体的表象后面还有一个精神的真相；《给某一女歌唱家》(1860)是献给著名歌剧歌唱家女低音玛丽埃塔 · 阿尔波尼的，歌剧在作者诗艺的成长中占特殊地位，在这里诗人把歌唱家和建功立业的勇敢叛逆和战士等同起来；《我听见美利坚在歌唱》(1860)则是歌颂了劳动者在劳动时的欢快情绪。

《亚当的子孙》及《芦笛》：前者写的是男女之间的爱情，着重肉体，

---

① 次年(1856)诗人又把这个观点写成了“谨慎之歌”，见“秋天的溪流”。

后者写男子之间的友谊，着重精神。爱默生曾规劝作者删去那些写性关系的诗篇，但是惠特曼拒绝了，他认为性、繁殖、肉体和官感是天赐的恩典，是圣洁的，肮脏的只是人们的头脑和偏见。原印第七版（1881—1882）的出版商爱到禁止出版的处分，官方特别指定《一个女人在等着我》（1856）和《给一个普通妓女》（"秋天的溪流"，1860）必须删除。早在此前，惠特曼还在华盛顿内政部印第安局当小职员时（1865），新任部长哈兰看见了他抽屉里的《草叶集》，就马上把这个"行为不端"的职工开除出去，引起了一声风波。惠特曼的朋友威廉·德格勒斯·奥卡诺写了著名的辩护文《白发苍苍的好诗人》（1866）并立即又为他在司法部找了一个工作。最近西方学者又曾对惠特曼有关肉体和性关系和繁衍意识等作了详细的考证，论述了当时流行的生理学、颅相学、优生学、招魂学等对惠特曼思想的影响。这些科学准科学在一定程度上加深了他的进化理论。他相信生活和人类世界的前程必然是进步的、进化的，而美丽的肉体、健康的生育本能和尽可能完善的个性便是强大推动力。《亚当的子孙》和《芦笛》中有不少好诗，阅读时应联系惠特曼的复杂的人生哲学和广泛的生活情趣。

惠特曼的十多首"歌"是全集的许多精彩部分之一。比较重要的如《向世界致敬!》，《大路歌》，《阔斧歌》，《一路摆过布鲁克林渡口》，《展览会之歌》，《转动着的大地之歌》等。《向世界致敬》使作家面对了全世界，艺术方法基本是"列举"。《一路摆过布鲁克林渡口》（1856）是一首值得一读的好诗。在这首诗里不但有诗人自己，"一个单一脱离的人"，也是"全体"——两者构成民主的基础。这里还反映了他的一个典型思想，即人的同一性。惠特曼最感兴趣、最关切的人物和事物之一就是伙伴，就是读者，和"其他人"："其他人"在这首诗里就是穿着平时服装的千百万乘客，熙熙攘攘的普通人。惠特曼喜欢拥挤的人群，拥挤的大街，在那里在"个性"或"个人"完全被淹没了，只有"全体"。那么联系着诗人个人和当前和未来的千百万乘客之间的纽带又是什么呢？首先是感官。他们看见听见了共同的滔滔而来滚滚而去的潮汐，特别是摆渡过程中看见了美丽的水上风光。作者用了现在词又用了过去词：过去和现在人们都有过同样的经验。时间，地点，距离都是无能为力的：它们阻碍不了人与人之间的交流。人们不只是同时看见，还有同样的感受，"我曾经非常喜爱那些城市，非常喜爱那条庄严而湍急的河"，

同样的经历:("生活过","走过","洗过澡","想到过"),并且有着一个同样的肉体;甚至和"你"一样,"我"也有过同样见不得人的思想和行为:"不只是在你身上才落下斑斑黑影,/昏暗也曾在我身上投下黑影"。这些客观现象被诗人称为"沉默的美丽的使者",它们能够传递灵魂的信息,使暂短的变成了永恒、不朽的,说明物质具有精神价值。《展览会之歌》(1871)是一首十足反映了美国生活的"歌"。诗人要求诗歌之神离开古老欧洲、移驻到美国来。她真的来了(她"直接前来奔赴约会,为她自己有力地开辟了道路,在混乱中迈着阔步,/不怕机器的隆隆声和汽笛的尖叫声,/也丝毫没有被排水管、煤气表和人工肥料吓唬住,/一直微笑着,心情愉快,显然有意留下来,她来到了这里,安置在厨房的各种设备中间!")。诗人在这里使用了诙谐的喜剧手法,在冗长的一系列古奥的典故之后,写上了四五行地道描写美国生活的、以通俗词汇构成的诗句。就这样让斯文的诗歌女神落脚在排水管、煤气表和厨房设备之中是不是多少有些亵渎。然而这首长达238行的歌,自始至终使用这一手法:特别是把使用了大量玻璃与铁等建筑材料的美国式展览馆和古堡、大教堂、和金字塔等等相比。

排列在内战的诗歌之前的另一首十分优美的诗是1859发表的《来自不停摆动着的摇篮那里》:它仿照意大利歌剧格式,音乐性强,语言和形象十分动人。这首诗曾经受多方解释,各家评介之多,不下于《我自己的歌》。诗中那来自阿拉巴马的客人——一对雌雄学舌鸟并不是主角,中心人物是幼年和成年的诗人他自己:全诗述说了他自幼儿成长为觉醒了的诗人的经过。诗的头22行是一个引子,描写了时间地点和那个孩子的经历;现在成熟了的诗人又来重温旧忆。一双比翼的学舌鸟在长岛的海边过着甜蜜的夫妻生活。照耀着的太阳扇动着它们的爱情:它们忘记了时间和环境。但是雌鸟突然失踪了,雄鸟变得万分孤凄。和煦的阳光也变成了劲吹的海风,星星,月亮,和撞击着的浪花。这种享受过幸福后的凄凉唯诗人能够理解。他不但理解还要歌唱:一个孩子经历了这一切,他流泪了,但是他在起步向前:一个诗人觉醒了,成熟了。那悲鸣的学舌鸟是寂寞的,那孩子和诗人也是寂寞的,但是诗人在没有完全觉醒之前还需要一把钥匙,一点线索,以提高认识("啊给我提供线索吧!在黑夜里它躲藏在这里的某个地方,/啊我既可以得到许多,那就再多给我一些吧!")。于是大海答话了:诗人还未完全理解

的那个词就是“死亡”。这是个“甜美”的词,因为“死亡”也就是永生的开始。诗人出生在海边,酷爱海洋,在他的诗歌中,他习惯于以“海岸”作为生与死的分界线:大陆代表固体的、生硬的、暂短的物质世界,而大海则是代表液体的、流动的、永恒的精神世界。诗人从爱情的幸福,失恋与寂寞,从理解“死亡”而觉醒为诗人。

组诗“海流”与“在路边”中至少有三首是杰出的短诗的范例:“泪水”,“我坐而眺望”,“鹰的嬉戏”:这些诗主题思想集中,语言与结构精练。这样的诗还有许多,如关于行军的若干首(详后)(“鼓声哒哒”),“转轮发出的火花”(“秋天的溪流”),“一只沉默而坚忍的蜘蛛”,(“神圣的死亡的低语”),“致冬天一个火车头”,“曼纳哈塔”(“从正午到星光灿烂的夜晚”),等。诗人的多数作品以长或比较长的诗歌为主:句子也比较长,结构比较松散,但音律铿锵,内容十分丰富。这是诗人一个重要的思想特点:即他特别留意作品的内容。他说他绝不把作品的艺术性凌驾在内容之上。他说过,“概念必须先行——这是不可避免的……我先有了清楚完美的概念才试图表达它……概念对我是如此重要,我也许忽视了其他成份……我永远避免拼凑或精心雕琢,宁可让成品像它起初形成时所暗示的那样。这并不意味着我粗枝大叶,使我的蛋糕味同嚼蜡”。(1888 年 4 月)又说,“我是非常慎重的——我在用词方面十分用心:非常用心:但是我追求的是内容而不是词句的音乐性”(1883 年 5 月)。早年他就说过,“一个装饰性的比喻都不能要,要的是透明、清澈、明智、健康——那才算得是最美最好的风格”。

惠特曼说“在医院、军营或战地三年的那段时间里,我进行了 600 次访问和巡游,总共算起来,接触了八万到十万伤病员……”,“我认为这三年是我享有的最大权利和最大满足……而且当然也是我一生中所受到的最大教益……我热烈地见到了真正的“全体”见到了这个国家到底有多么宽阔”。(见《瓦尔特·惠特曼的内战》),这里惠特曼写的是内战时期的生活体验。1861 年 4 月 13 日传来消息,北军的工事要地松姆特受到了攻击,大战已不可避免。比惠特曼年轻十岁的弟弟乔治参加了北军。1962 年 12 月 13 日乔治作战受伤,瓦尔特闻讯马上出发去找他,于 19 日到达前线。乔治负的伤并不严重,但瓦尔特在士兵中生活了多日,同情他们艰苦的行军生活,遂决定留在华盛顿作护理伤病员的工作。他把大部分时间花在士兵们中间,用自己从撰写得来的微薄

工资为士兵们购买食物、邮票、信封信纸、读物等。他还护理伤员,给他们求医问药,争取保留伤残肢体,给广大伤病员带来莫大的安慰和希望。在这些年头里,他在创作方面结下了两个硕果:组诗《鼓声哒哒》和《纪念林肯总统》。正如他自己说的,他真正置身于"全体"之中了,他的伙伴意识受到了一次热情而严峻的考验。《鼓声哒哒》中的绝大多数优秀诗篇是写这种感情的,如《裹伤者》,《一天晚上,我在战场上站了一班奇异的岗》,《列队急行军,又不知前途何方》,《在黎明的灰暗光照下扎营地所见》,《我艰难地在弗吉尼亚的树林里漫步的时候》,《两个老兵的哀歌》,《啊,晒黑了脸的草原那边来的孩子》,《和解》,等等。诗歌中也有写号召战斗的,母亲悲悼独子战死的,有战前就已写下的诗,等等。还有几首值得一提的是写行军和宿营的佳作,如《骑兵越津而过》,《傍山宿营》,《军团在行进中》,《在野营时明时灭的火光旁》,等。

惠特曼反对脱离主义,强烈要求三百万黑奴的解放。在这两个政治观点上,他和林肯完全一致:他衷心爱戴、崇敬林肯总统。他从未和总统谋面,但是他多次表现了他对总统的关注(参看拙译《惠特曼论林肯》,《美国文学丛刊》,1982年第一期),并在林肯遇刺后写下了不朽的悼念总统的长诗,《最近紫丁香在前院开放的时候》①。对林肯遇刺而死的悲痛,写灵柩西运的场面确实占了不少篇幅,但也有西方学者认为此诗又对"死亡"进行了一次哲学的探讨(这首诗的介绍见拙译《纪念林肯总统》组诗与前言,见《美国文学丛刊》,1983年第三期)。

《在蓝色的安大略湖畔》在《草叶集》第二版出书时代替了1855年初版的长序。作者用诗歌形式重复了长序的许多观点。这首诗曾经经过重大修订,1856年间长280行,其中四分之一的观点出自长序。此后又经过修订,到1867年第四版时增加了几个段落,写进了已经结束的南北战争,全诗长337行。以后又有多次修订却只是些细节,到1881年定稿时,共335行,并被排列在《纪念林肯总统》诗组之后。因为战争已结束,国家和民主的建设就提到日程上来了。诗人在安大略湖畔沉思时美国的守护神走来向他提出要求:"给我唱一首出自美利坚灵魂深处的诗吧",它说,"唱一支胜利的欢歌,/奏响'自由'的进行曲,要比此前的进行曲更有威力,/在你未去之前,给我唱一支'民主'诞生时的阵

① 据说林肯曾读过《草叶集》。

痛之歌吧"。全诗有相当数量的词句和初版长序的词句几乎一样。更加相同的是大体的思想内容,例如以普通人,特别是劳动者为主人公的基本思想,作者也同样提出国家最需要的是符合国情和高举'民主'旗帜的一代诗人。在这首诗里受到特别强调的是每个个人的重要性:第三节中诗人说,"只要生产伟大的个人,别的自会水到渠成",15 节又说,"在一切下面,是个人,/我敢说现在凡忽视个人的对我来说都不妙,/美国的契约是完全和个人结合的,/唯一的政体是那能够把个人记录下来的政体,/宇宙的全部理论是分毫不差地指向个人的——也就是"你"。("母亲![1] 有了你那敏锐而严格的意识,有了你手中那把出了鞘的剑,/我看见你最后还是除了和个人直接打交道以外,拒绝沾染其他")这里的个人当然是指那个和'全体'结合的单一、脱离的人。如果个人发育不全,民主就不能健康,惠特曼认为民主的基础就是"丰满、繁茂、多样化的神圣的个人",又说"一个个人而有第一流的品质、能造成一个第一流的国家的时候,个人和国家就都是第一流的";因此惠特曼要求每个个人都应有发展他的全部潜力的权利。

《草叶集》中值得稍稍介绍的最后几首有分量的佳作也许是《风暴的宏伟音乐》(1869),《向着印度前进》(1871),和《哥伦布的祈祷》(1874)。惠特曼素以身体健康自豪,其实在他最后瘫痪病倒(1873)的十多年前已患有头晕头痛的病症,在他护理伤员的三四年中,曾于 1863 年、1965 年几度脑血管轻度溢血。他终于病倒时,才 54 岁。但是就在病倒之前,他已基本完成了他主要工作。他一直活到 73 岁(1892)。在 73 年之后一直没有写出壮年时那样丰富多彩的最大作品。在他能够行动时,他曾于 1879 年西行经堪萨斯、丹佛直到落基山脉,次年又去加拿大访问他的好友勃克医生;其他时间大部分花在修订、编排他的定稿版。于 1885 年他又中暑,1888 年又一次瘫痪,使他更加需要依靠他人。他的年轻朋友贺拉斯·屈劳波尔记下了自 1888 年一月开始的他的每日谈话,即《在坎姆登和华尔街·惠特曼在一起》。这是非常宝贵的资料,只是引用时仍应参考惠特曼的作品和其他言论。可以告慰的惠特曼终于完成了他感到满意的"临终版"。他谆谆嘱咐希望今后以这个版本作为《草叶集》全集的最后依据。他也谆谆嘱咐《草叶集》只能作为

---

① 即国家的拟人化,类似"祖国"。

"整体"来理解,读者不可能从中摘取什么警句。或新鲜典故或比喻,把它们当作范例来吟哦:《草叶集》是一个真正壮丽饱满的"统一体",含有普遍性意义,没有一处是雕琢而成的。

有的西方学者把《风暴的宏伟音乐》说成是惠特曼以音乐的形象写成的自传,全诗共 6 节。整个宇宙的音乐出现在诗人的似梦非梦的朦胧状态中,一切音乐都不是为满足诗人的乐感而是饱含着各种意义唱给他那已经成熟的灵魂听的。这些席卷并震动了诗人整个精神世界的音乐包括结婚时的音乐,战争时的各种音响,远古和中世纪的音乐,大风琴的声音,宗教仪式的曲调,管弦乐,器乐曲,风声雨声鸟雀的鸣啭声,自然界的各种声音,连篇累牍的大型歌剧片断,不同国家的音乐,亚洲非洲欧洲的音乐,伟大音乐家们(如贝多芬等)的交响曲和清唱剧等等。它们都指向灵魂,并向灵魂提供暗示。诗人敞开着心门接受一切。第六节诗人醒来了,梦中的宏伟音乐给他提供了线索:它给诗人指出的"是一种适合灵魂辨认的新的节奏",即"能够沟通生与死的诗篇"。

《向着印度行进》就是一首沟通生与死的诗篇,不过它的内涵比这要复杂得多、丰富得多。

作者从当时已完成的三大工程得到启发,进一步探讨了人类永远在进步在进化这一他深感兴趣的主题。苏伊士运河于 1869 年 10 月开始通航,横跨北美东西两岸的铁路于 1869 年 5 月接轨,大西洋和太平洋的海底电缆于 1858 年铺设完成[①];运河连接了欧亚两洲,电缆连接了欧洲与美洲,横贯北美洲的铁路连接了亚洲和美洲。不但空间完全沟通了,时间也一样;代表当前的新大陆的美洲和古老的、过去的、充满神话、寓言和宗教的亚洲也沟通了。诗人期望不但伟大的物质成就使世界连成一片,人类的精神追求也应该跟着连成一片:诗人邀请灵魂要向着印度行进,东方是人类文化的摇篮。这也是哥伦布这位探险家的梦想,他曾经志愿找一条通向印度之路,这一任务后来由葡萄牙航海家瓦斯柯·达·戛马完成了。但是哥伦布并没有完全失败,他发现了新大陆,亦即连接全球的那代表当前的重要一角。在诗中诗人展望了运河

① 苏伊士运河通航日期有各种资料,我用的注家说是 1869 年 11 月 17 日,艾伦教授说是 1869 年 10 月;海底电缆我的注家认为于 1866 年铺成,但艾伦教授和别的资料是说 1858 或 1859 年。

和铁路沿线的美丽风光之后[1]，又沿着历史的道路写亚当夏娃直至他们的子孙[2]的探索。在探险家、工程师、科学家完成了他们连接世界的事业以后，最后诗人才是上帝真正的儿子，他将和探险家、工程师、科学家完成物质文明的事业一样完成精神领域事业，他将把大自然和人类连接在一起，使二者融合为一体。诗的最后三节写诗人和他的灵魂在全球范围的海上航行[3]。诗人和他的灵魂是否将是无所畏惧的理想主义者呢？有无“什么纯洁、完美、有力的计划？”有无“什么为别人而舍弃一切的心甘情愿？/为了别人而忍受一切？”诗人要求“张帆前进——只向深海处领航，/啊灵魂要不惜一切地探索，我和你，你和我，/因为我们的去处是海员们还不敢去的，/我们将带着船、我们自己和一切冒一切危险”。他们将去比印度更为遥远的地方：“啊向远些，再远再远一些的方向航驶！”第 8 节写诗人时常想到“时间空间和死亡”这些问题，这样的思想并不新鲜，曾出现在早年诗歌中。在这里时间空间已连接，世界各地距离大大缩短了，灵魂“满足地向着死亡微笑”，“死亡”意味着精神和永生。在这里比较突出的是多次出现了“上帝”的形象：诗人要求和“上帝”结合在一起。他认为把世界连成一片，民族邻里之间通婚，把国与国熔接在一起是“上帝”的意图；诗人和他的灵魂歌唱的将是“上帝”，他们信奉的是“上帝”，诗人说，“啊上帝让我在你里面，攀登到你所在的高处，/让我和我的灵魂按照你的范围遨游”。“啊你是超越一切的，没有名字，是纤维是呼吸，/是光中之光，散布着宇宙万物，你是他们的中心，你是真善爱的强大中心，/你是品德和精神的源泉——情感的源泉——你是蓄水池”。在这里“上帝”似乎接近爱默生的“超灵”了。但是译者更加倾向于同意艾伦教授的分析：“超灵”是没有人的气质的，然而惠特曼的“上帝”仍然保持着人的特点。像“我自己的歌”一样，“上帝”被称为“十全十美的同志”，是“长兄”，灵魂在完成了他的航程之后会作为“幼弟”和“长兄”亲热地拥抱在一起。还应该记得惠特的“人”是具有“神”的品质的，人是宇宙的中心、是史诗的主人公而不是

---

① 这两个地方作者从未去过，西部的短期旅行是在 1870 年，他从来也没到过西海岸。

② 他们也像探险家那样一直在探索生活的奥秘。

③ 惠特曼常把他和灵魂分而为二，参考《我自己的歌》。在他早年的笔记中他写道：“我不懂这个奥秘，我总觉得我自己是两个——即我的灵魂和我：我想一切男人和女人也一样。”《颅相学学报》曾载文认为人在抽象思维时会觉得和灵魂分而为二。

"上帝"。不可否认在《草叶集》中,头三版更加强调灵魂的物质基础,他描写性活动的诗篇多属于前三个版本,这是他思想意识的一个鲜明特点;但是随着岁月的流逝,他渐渐使灵魂占了上风,诗人从较多的清醒的现实主义逐渐过渡到略带神秘主义的浪漫主义,"上帝"也更像是"超灵"了。这使晚年的诗人真有点像个预言家的味道[①]。惠特曼曾有意把《草叶集》称作"肉体篇"。而另外再写一部"灵魂篇",那已是暮年时的设想,因为健康的原因而不能如愿了。但是他曾一再强调他没有系统的哲学,对于"向着印度行进",他也说"这里没有哲学……只有进化论的内涵……——展示了宇宙的最终意图"。

作为一个寥阔博大、胸中能装下整个宇宙的诗人,他的情绪似乎只可能是欢快乐观的。但是作为一个有各种复杂感情的人,他还是有悲伤绝望的时刻。1860年写作的《在我随着生活的海洋落潮时》,诗人曾经说,"我至多也不过像那一点点漂上来的杂物,/拾到的一点点泥沙和枯死的叶片,/我收集起来,并把自己也当作泥沙和杂物的一部分,和它们合为一体。"1874年(大病后的一年)写的《哥伦布的祈祷》更露骨描写一个潦倒绝望失意的老人的心情。哥伦布老人在祈祷时回顾了他漫长而繁忙的一生和他笃信上帝的一生:他诉说了他的成就,他所受的苦难:贫穷、多病、受到监禁与冷落。但在他年迈智衰的迷茫中他仿佛隐隐看见并听见远方有许多船队在传来新编的颂歌和向他致敬的声音。

惠特曼也曾写过几首优美的政治诗,散编在各个诗组。本文尚未提到的还有《法兰西——合众国的第18个年头》(1860),《给一个遭到挫败的欧洲革命者》(1856),等。他总是站在激进的革命者和正义的这一边。他毕生关心政治,他热忱的最高峰表现在南北战争时期。他是林肯的忠诚拥护者。

惠特曼对后来的美国诗歌发展有巨大的影响,但主要是他所树立的个人或个性的史诗这一模式[②],而不是他首创的自由诗体。一百多年后的今天,自由诗早已失去了它离经叛道的色彩,但他的诗体仍然独树

---

① 关于预言家或预言他说:"预言这个词常被错用,只狭义地解释为'未卜先知',这不是从希伯来文译出的。'预言家'这个词的主要意思。它是指一个人的内心自由地像泉水那样喷涌,展示着上帝。主要是灵魂渴求展示并流露近乎'神'的各种带有启发性的暗示。"

② 关于这个问题密勒教授有专著《美国人对一个最高虚构的探索——惠特曼留下的有关个人史诗的遗产》(1979)。

一帜,只能表达他特殊的思想内容,没有人能学,不必学,也是学不来的。广大读者对他的诗体已比较熟悉,许多西方学者已多方研究。中国读者凡熟悉郭沫若、艾青的诗歌的也知道一鳞半爪,对它并不完全陌生,尤其应该感谢楚图南同志的《草叶集选》:这是一部尽量忠实于原作风格的译本。总之,我们已多少熟悉了惠特曼惯用的、没有规定节奏的长句,少数有一定的诗节形式(有着同样行数的诗节,但没有规律的节奏,也不用韵)的成,标格不高,但比较通俗的"啊船长,我比较紧凑的篇什和唯一的一首以传统格律写的船长"。读者也比较熟悉作者常用的平行法(由句首或局句尾词类相同的句子重复出现)和"列举法"。诗句中也有时突然出现一些西班牙或法语单词,印第安名字,等。还有极少数是作者在构词上的独创,如"×届总统"(presidentiad)。译者认为惠特曼诗歌艺术的最大成就还不是上述种种,而是单句和全篇的比较含蓄却又十分丰富的音乐性。这是作者诗歌艺术的真正独创和感人之处。

西方学者已经指出惠特曼诗歌往往通篇像演说辞、意大利歌剧和汹涌的大海。这个比喻是十分准确十分形象的。惠特曼自己说得好,"这个作家肯定不能满足当前美学作品所要求的那种精确,齐整,技巧优美。因为在当前的新旧作品中被认为是第一流的最佳作品是经过多方润色的,押韵,使用各种典雅而精致的比喻,深具匠心,说明在艺术语言和辞句的严格控制下经过精挑细剔,只留下了最好的东西,然后拼凑粘牢在一起,于是出现了庙宇般的建筑美——或像一所大理石砌成的巍然矗立的宫殿,入口处是壮丽的门廊,装饰着各种雕塑,既能满足艺术感、形象感、美的享受,又能引起人们的评头论足。他的诗歌却不是这样。它不像结实庄严的宫殿,不像那些装饰它的雕塑,也不像它墙上的绘画,要比就只有比海洋。诗句是流体的起伏着的波浪,永远在升腾又降落:有时阳光灿烂,有时平静,有时呼啸着风暴,永远在运动着,永远自然而然像滚滚的浪涛,而每个浪头的大小,尺寸(节奏)又都不一样,从来也不会使人感到一切已完成已固定,而是永远似乎还有更远的在前方。"(1888 年 7 月)

选自《外国文学》,1988 年第 1 期

马克·吐温的历史命运

董衡巽

在美国,马克·吐温似乎有两个,一个是读者眼中的马克·吐温,一个是批评家眼中的马克·吐温。在读者看来,马克·吐温幽默、滑稽、诙谐,夸张得要命,可又蛮真实的,有时还带点刺儿;他的美国味道很足,男女老少都喜欢读。在批评家看来,事情就复杂了。马克·吐温究竟是一个什么样的作家?是无害的滑稽家,还是社会讽刺家?早期这么乐观,后来为什么这么悲观?他到底是创造力得到充分发挥的天才,还是看风使舵的庸人?他究竟是热爱美国还是痛恨美国?……这些涉及对他总评价的问题近一百年以来没有停止过争议,是一大研究课题,在美国叫做"马克·吐温问题"。

19世纪60年代,马克·吐温是以"说笑话的能手"登上美国文坛的。一般的评论文章或者文学年鉴总是把他与"滑稽作家"、"幽默家"、"滑稽小品的作者"归成一类,其特长是"为大多数人提供无害的消遣"。

马克·吐温生前遭到最猛烈的抨击是在《哈克贝利·费恩历险记》发表之后。这部作品先在英国出版(1884),后在美国《世纪杂志》上选登(1885)。选登时编辑为了"保护读者趣味",删掉不少"粗话"和"低级描写"。即使经过防疫措施,夕高雅的读者还是抗议以讲究文体著称的《世纪杂志》居然发表这样低级庸俗的东西。但是,马克·吐温好像没有听见这样的批评,也不怕戴"败坏英语文风的主要代表"这顶帽子,在美国出版《哈克贝利·费恩历险记》时居然一字不改。

阿堪萨斯的《旅行家》宣布说:"这本书因庸俗粗糙受到谴责",这是因为"庸俗幽默的时代已经过去","由于读者趣味日趋高雅,夸张的幽默也为时不久了。将来的幽默必须纯净和忠实"。

标准的"少年优秀读物"《小妇人》(1868—1869)的作者阿尔柯特奉劝马克·吐温:"如果克列门斯先生找不出什么好东西的话,那么最好就别为我们思想单纯的少年男女写作了。"

为什么后来证明是美国19世纪的一部杰作在当时受到如此冷遇呢？

马克·吐温是西部作家，他的创作素材都是在西部获得的。粗犷、开放、幽默的艺术特色也是西部的。但美国当时的文化中心是在东部，西部作家的命运操在东部批评家手里。东部批评家有时也欣赏西部的幽默作品，不过那是为了猎奇，为了消遣，并不认为这是严肃的文学创作。在他们眼里，幽默家无异于滑稽演员，专长插科打诨，不能与当时的名家爱默生、朗费罗，霍尔姆斯等人并提。他们的文学趣味是“一个名叫维多利亚的时代传到美国来的，当时粗鲁的美国人忽然发了大财，就要寻求一些行为的准则，用来掩盖他们的粗俗，要有一些上流的新式男女来做做榜样。书中必须告诉人们，怎样才是正派的，作家们也就这样写了。”[①]这大体上就是所谓斯文传统，斯文传统的绅士批评家怎么能赞成把流浪儿、黑奴当作主人公？行骗、宿怨、格斗怎能成为文学题材？赌咒、发誓、骂人话算什么文学语言？东部批评家可以欣赏马克·吐温的幽默才能，却不承认他有什么严肃的创作目的。

转机出现在19世纪80年代末。那时候马克·吐温已经出版了《汤姆·索亚历险记》、《密西西比河上的生活》(1883)、《哈克贝利·费恩历险记》和《在亚瑟王朝廷里的康涅狄格州的美国人》(1889)等四部重要作品，通过创作实践，他自己也逐渐认识到幽默的作用，并且懂得怎样在理论上保卫自己。他指出“幽默家虽然轻松，却有一个严肃的目的”——“嘲弄虚伪，揭露伪装”，幽默家是“王公贵族、特权人物和一切骗人玩意儿的天敌，是人类权利、人类自由的天然朋友”。[②] 一些早就认出马克·吐温不同凡响的批评家、作家，如C·H·威伯、勃瑞特·哈特、威·迪·豪威尔斯，现在不再是少数派，他们当初的意见越来越为多数人所接受，其中豪威尔斯(W. D. Howells)的观点尤其明确。作为有影响的批评家，他指出，马克·吐温之所以不同于一般的幽默家，在于“笑话里含严肃的意味，这是他反复思考政治、社会可笑之处以后所采取的表达的方式”。1910年，马克·吐温去世那一年，豪威尔斯在《我的马克·吐温》(*My Mark Twain*)一书中作出当时对马克·吐温的最高评价：

---

① 诘·艾伦《马克·吐温传奇》，张友松、陈玮译，北京：中国青年出版社，1983年。

② 1888年接受耶鲁大学文学硕士时的讲话。

> 爱默生、朗费罗、洛威尔、霍尔姆斯——这些人我都认识,我还认识我们其他的智者、诗人、先知、批评家、幽默作家;他们互相类似,像其他文人一样;但是克列门斯是独一无二的,无法企及的,他是我们文学中的林肯。

正当马克·吐温在天堂与塞万提斯、莫里哀等喜剧大师欢聚的时候,人类又传噩耗。1920年,一位名叫范·魏克·布鲁克斯(Van Wyck Brooks)的批评家,运用精神分析法对马克·吐温进行解剖,发表了一部全面否定马克·吐温的专著——《马克·吐温的严峻考验》(*The Ordeal of Mark Twain*)。他认为马克·吐温是一位天生的艺术家,却具有屈从环境的软弱性,在加尔文教、金钱诱惑和东部上层阶级文学趣味的强大压力下经不起考验,终归失败。

布鲁克斯把马克·吐温的一生分成三个阶段。童年是在一个缺乏温暖的家庭里度过的。他幼时有梦游症,说明他有两个自己、两种倾向、两种愿望:一方面要表现个性,一方面又屈从母亲。他站在父亲的棺材前向母亲保证今后"要做个好孩子",证明他顺从严禁自己的加尔文教的社会环境。他家庭之外的生活环境同样糟糕:汉尼伯尔镇地处开发不久的中西部,是"文化的沙漠","天才的种子必然会死亡"。第二阶段中,在密西西比河上四年的领港生活,是他与社会关系最融洽的时间,他赚钱,家里人满意;又有机会发挥自己的才智,所以《密西西比河上的生活》开头几章写得极有诗意。可是到了西部之后,他为投机发财的社会风气所包围,又一次放弃艺术的追求,头枕找矿致富的美梦。那么他是怎么成为作家的呢?布鲁克斯说:"他下意识的愿望是当艺术家,但这是发挥个性的行业,而发挥个性在他母亲看来是罪恶,在社会看来是耻辱。母亲和社会这两个方面都要求他做个生意人,而他又不可能调动自己身上必需的能量去满足这个要求。美国作家们一生中经常遇到这种困境!我们看到,这种困境终于导致马克·吐温变成了幽默家。"①按布鲁克斯的理解,马克·吐温之当幽默家,与他想找到矿脉发财同出一源,是他又一次出卖自己艺术天才的例证。

第三阶段是到东部同奥丽维亚·兰登结婚之后。布鲁克斯认为,

---

① 《马克·吐温的严峻考验》的引文,均根据纽约梅里亭书局的1955年版本。

这位富商的小姐生活圈子狭窄，唯父辈意见是从。马克·吐温为了博得她的欢心，不得不同时讨好她那个社会圈子，而那个高雅而又庸俗的社会之所以接受这个"没有教养的"西部幽默家不是看中了他的才能，而是因为他的才能够赚钱。奥丽维亚根本认识不到她的丈夫是天才，却以自己平庸的文学趣味把关，经常删改马克·吐温的作品。她居然认为《王子与贫儿》比《哈克贝利·费恩》高得多！马克·吐温不得不牺牲自己的天才去炮制迎合群众趣味、能赚大钱的小说。布鲁克斯惋惜地说"马克·吐温实际上找了一个第二个母亲"！另一个对他发生巨大影响的人是《大西洋月刊》主编，全国闻名的批评家，作家豪威尔斯。马克·吐温把他当成"解罪神父"，豪威尔斯怎么说他怎么改，把他的批评意见当作金科玉律，而豪威尔斯的主张是描写"生活温和的一面"，"力求避免使自己和读者痛苦的题材"。"斯文传统"就是"通过豪威尔斯改造了马克·吐温"。

这里，布鲁克斯再次运用他的"双重性格说"：马克·吐温身上"那个不自觉的自我"本能地反叛豪威尔斯的艺术观点，他大骂简·奥斯丁就是发泄对豪威尔斯的不满，因为后者把简·奥斯丁推为"现实主义文学的典范"。但马克·吐温的软弱性是主导的，心甘情愿把自己摆在从属豪威尔斯的地位。

布鲁克斯认为，马克·吐温在"第二个母亲"和"解罪神父"的改造下，扼杀了艺术的自我。他到晚年懊恼不已，连声诅咒人生。他"谴责失败的人生，恰恰表现了他自身的失败。"这是布鲁克斯最后的诊断：

> 马克·吐温是一个受到破坏的灵魂，受挫折的牺牲品。正如精神分析学家所提供的无数病例一样，仅这一点就足以解释他晚年的懊丧。他受到阻碍，遭到分裂，甚至违反了自己的本性；因此他身上的诗人、艺术家本性萎缩成了愤世嫉俗者，整个儿人成了一个精神虚弱者。

《马克·吐温的严峻考验》发表后引起巨大的反响。反对的有之，赞同的也有之。

布鲁克斯的分析无疑存在着严重的缺陷。最明显是方法论的错误。他不是全面考察马克·吐温的全部材料，分清主次得出结论，而是

先有一套概念,然后选用有利于自己的材料。其次,他所依据的材料主要是阿·庞·佩因(Albert Bigelow Paine)的马克·吐温传记,这本传记出版较早,有些材料不甚可靠,如马克·吐温站在父亲棺材前向母亲保证这一传说。同时,作者否定西部幽默也暴露了他贵族化的偏见,他把这种文学形式与传统的形式对立起来,说明他自己还没有摆脱"斯文传统"的影响。

然而,《马克·吐温的严峻考验》仍然是马克·吐温批评史上一部重要著作。布鲁克斯提出的问题是实际存在的。马克·吐温某些作品质量不高,明显是为赚钱仓促成章,这不能说同美国商业社会毫无关系,他后期确有悲观懊丧情绪,尤其表现在《什么叫做人?》和《神秘的陌生人》中。这些问题是严肃的,不容回避的。而且布鲁克斯作为有独立见解、有远见的批评家,一直怀有严肃的目的。他的本意是想打破清教主义对美国文学的束缚,抵制商业化社会对文学艺术的腐蚀,他是为创造新文化而呐喊。所以马尔科姆·考莱说,自"布鲁克斯以来,批评风气为之一变"。[①]

可惜的是,布鲁克斯在选择马克·吐温作靶子的时候,由于对西部文化的无知,又套用他一知半解的精神分析知识,使自己丧失应有的说服力。

布鲁克斯的观点自然遭到许多人的反对。批驳最猛烈的是伯纳特·德沃托(Bernard Devoto),他的《马克·吐温的美国》(*Mark Twain's America*,1932)是捍卫马克·吐温的代表性著作。

德沃托的主要观点有两个:一、西部文化造就了马克·吐温,而不是相反。二、马克·吐温到了东部以后,没有把自己出卖给绅士阶级。

德沃托本人来自西部,是研究西部文化的专家。他认为,西部并非一片沙漠,黑人、印第安人和来自各地的白人拓荒者、移民,都有自己的文化传统。他们在拓荒活动中形成不同于东部的西部文化,许多民间传说,民间故事经过说故事人、记者和作家们不断的艺术加工,具有粗犷开放、幽默、诙谐等特色。马克·吐温就是在这种文化背景中成长起来的,并且以自己的卓越才能加以发展创造,成为杰出的西部作家。他作品中宽广的视野,诗的质地也都与拓荒地区的大森林、大河和大草原

---

① 见1955年版《马克·吐温的严峻考验》序文。

密不可分。德沃托指出,西部也有坏的方面,凶杀、赌博、宿怨、格斗等等时有发生,这一些也在马克·吐温作品中出现,所以马克·吐温表现的是大西南地区整个的文明,是美国的全面形象。

《马克·吐温的美国》还认为马克·吐温夫人和豪威尔斯为马克·吐温作品所作的修改主要是删去粗话、俗语和有可能得罪人的用语,不仅不涉及主要内容,反倒帮助马克·吐温去掉西部幽默中一些低级的东西。"改造马克·吐温"既谈不上,又何来"出卖自己的天才"呢?德沃托总的结论是:

> 在马克·吐温那个时代的作家中,没有一个像他那样接触到美国生活这么多的方面。他思路阔广,不安于现状,不知疲倦,什么事情都要探个究竟。有人说他的幽默不触及那个时代的弊端,实际情况是:我们经过研究之后,发现他那个时代的弊端很少不被他嘲弄过、讽刺过、讥笑过。政府那些不光彩的事情,……包括贿赂、腐败、收买、把人民的正义当儿戏等等,他全评论过。有人说他向社会上的庞然大物投降,然而抨击那个腐败的美国的批评用语"镀金时代",正是他想出来的。在他创作的宽阔范围之内,社会的烂疮疤他没有一个不揭的。[①]

《马克·吐温的美国》出版后,马克·吐温的批评家们明显分成两派。德沃托之所以没有完全说服布鲁克斯派,原因在于:在许多重大问题上,德沃托或者没有涉及(如马克·吐温作品艺术质量的不平衡问题),或者轻描淡写(如后期悲观情绪问题)。这些不容回避的问题依然关系到对马克·吐温的总评价。马克·吐温许多材料尚未问世,也使两派分歧无法终止。正如德沃托所说"在这些材料未公布的情况下,对马克·吐温的一切批评都不是定论"。

布鲁克斯与德沃托两派之争,也反映到30年代美国左翼文艺批评家中来。V·F·卡尔弗顿在《美国文学的解放》(1932)一书中批驳布鲁克斯的"失败说",认为马克·吐温《傻子国外旅行记》(1869)是"头一部美国作品",因为"其中的民主思想不仅表现在政治方面,也表现在

---

① 见美国波士顿列特尔·布朗公司出版的该书1932年版。

经济方面、艺术方面”。照卡尔弗顿分析,“生活在他那个时代,全美国甚至美国的劳工运动都是受小资产阶级而不是无产阶级的哲学所控制,他所能采取的最先进的立场只能是小资产阶级的立场。对吐温这样的人来说,这通常就是革命的立场。”同样是左翼批评家,《新群众》的主编G·希克斯却同意布鲁克斯的观点,说马克·吐温如果“不屈从于传统的压力”,“有可能成为伟大的社会小说家”,而现在只“落得个供人消遣的作者”。埃德加·李·麦斯特斯要求更严,批评马克·吐温只把阶级斗争当作背景,没有当作题材来描写。

经过几十年的讨论,尽管分歧仍然存在,但是在下面四个问题上,大家的意见是趋于一致的。

第一,马克·吐温是富于美国民族特色的作家。大家几乎都同意V·L·派灵顿教授[1]的意见:“他是一个真正的美国作家——在美国土生土长,用自己的思想、自己的眼睛、自己的语言进行创作,在他身上,欧洲的东西一点都看不见,封建文化最后一条碎片都不剩了。他是地方的、西部的、又是美国大陆的作家。”

第二,他的代表作《哈克贝利·费恩历险记》,是一部美国名著,无论从社会内容、思想意义,还是从艺术风格、语言技巧方面考虑,都是一部伟大的小说,永远散发出“非常清新”的“青春气息”。[2]

第三,马克·吐温是雅俗共赏的典范。他的作品,读者不论年龄大小,也不论文化修养高低,都喜欢读。这是因为他的一些优秀作品具有众多的层次,又用群众喜闻乐见的幽默形式表现出来。他亦庄亦谐的艺术风格既沟通了他与广大读者之间的渠道,又以丰富的艺术含量进入严肃文学的领域。

第四,马克·吐温的语言艺术是卓越的。他只读过小学,他的语言是从群众中学来的活的语言。他在民间语言的基础上加工锤炼,进一步创造了美国的文学语言,开了一代文风。

20世纪40年代以后,一些学者摆脱了两派之争,对马克·吐温进行多方面的探索。主要成果是出现了几部优秀的评传和《神秘的陌生

---

① 《美国思潮主流》(三卷,1927—1930)的作者。

② 诺曼·梅勒语,见《哈克·费恩活到一百岁了》(《纽约时报书评》1984年12月7日)。

人》真本的发现。[1]

如果我们可以把批评家比作画家的话,那么,马克·吐温已经有了好几幅画像。第一幅画在19世纪80年代之前,这是一名滑稽演员,诙谐幽默,插科打诨,妙语不绝,逗得观众捧腹大笑。在他去世前夕,他的肖像变了:一身白色服装,一头银发,叼着烟斗,斜靠在椅子上:庄重而又慈祥,是一个大文豪在繁重的创作之余偷得一点悠闲。这幅画挂了二十年,布鲁克斯炮制了第三幅:一个唯唯诺诺、卑贱得神经虚弱的庸人,天才的英气好像隐约可见,但湮没在商业化的浓艳俗色之中。德沃托很不满意这种画法,来了个第四幅:才气横溢,粗犷豪放的西部性格呼之欲出。至今为止,马克·吐温的画像没有"定稿",美国的批评家—画家们正在勾勒各自心目中的马克·吐温。

正当美国学者进行多方面构思的时候,苏联学者们给马克·吐温画了一幅像,这幅画像形成于20世纪50年代以前,是一位高举反封建、反资本主义、反帝国主义大旗的战士。这是一种完全不同于美国画派的画法。50年代末,他们之间发生了一场争论。

争论是由苏联《文学报》一篇署名扬·皮瑞兹涅茨基的文章引起的。这篇文章批评美国学者查尔斯·奈德编写的《马克·吐温自传》(1958),认为"美国官方企图忘掉这位伟大的作家",不得已时只好"抹掉马克·吐温讽刺中灼人的愤怒色彩",把他说成一个"心肠慈悲,头脑简单的嘲弄家","新版的《自传》正是这种'文学美容'的必然产物"。[2]

奈德就皮瑞茨涅斯基的文章进行了反批评。他认为分歧在于对马克·吐温的基本看法。他认为"马克·吐温当然首先是一个幽默作家","一个小说家","而不是政论家";可是苏联人却认为"马克·吐温首要意义在社会和政治评论,他攻击的目标主要是美国社会。"奈德说,这种说法,"在多数美国人看来觉得奇怪"。马克·吐温是"土生土长的美国作家",是"热爱美国的"。

这场争论典型地反映了两种不同的批评方向和方法。应该承认,

---

① 以前流行的《神秘的陌生人》原名《小撒旦纪事》,未完,经佩因编删而成。20世纪60年代初,芝加哥教授W·M·吉伯孙在马克·吐温手稿中发现并审定出一份完稿,题名《第44号,神秘的陌生人》,于1969年出版。

② 见奈德编《马克·吐温与俄国人》,纽约:希尔与王出版公司出版,1960年。

美国学者多少存在忽视马克·吐温政治性材料的倾向。例如,奈德把马克·吐温的小品、杂文、政论视为"沉闷的新闻文字",又如,关于《汤姆·索亚》和《哈克贝利·费恩》的论著浩如烟海,但很少有人去钻研他的《镀金时代》(1873)和《赤道环游记》(1897)。关于他后期的悲观哲学,美国学者常常孤立地探讨他的心理因素,却不愿意把这个问题同他晚年激烈的政论联系起来作横向的综合研究。在这一点上,苏联的批评无疑是正确的。

但苏联的批评似乎走向另一个极端。他们在文学批评即社会批评的思想指导下,过于强调马克·吐温直接抨击社会和政局的作品,甚至不能容忍别人对他进行审美的考察。由于二次大战后美国麦卡锡主义猖獗,突出一下马克·吐温揭露"金元帝国"的作品和反帝政论是完全必要的,这正是文艺批评多功能的表现。但第一我们不要忘记他是一个创作家;第二对他非文学的作品也要持客观态度。例如,马克·吐温在嘲弄欧洲君主政体的同时情不自禁地赞赏美国共和政体;对于美国民主选举制度,他也积极地提过改进意见,还身体力行参加过竞选活动。承认他有赞扬美国民主一面,不等于贬低他的历史地位。马克思主义者怎么能不尊重历史的辩证的发展呢?如果把马克·吐温与"镀金时代"隔离开来,把他孤立化、绝对化,那就把他当作神而不是人了。至于只向读者强调于论者有利的一面,瞒下不利的一面,这恐怕与马克思主义相去更远。

我国早在马克·吐温生前就有了他作品的译文。迄今为止,他的作品凡属重要的,几乎已经都与中国读者见了面。在研究评论方面,我们解放前后分别受美国和苏联学者观点的影响。解放前,我国对马克·吐温的评介多数采取约翰·梅西(John Macy)的观点。梅西是美国文学史家,他充分肯定马克·吐温的成就,又批驳过布鲁克斯的观点。解放前介绍过马克·吐温的曾虚白、赵家璧都参照了他的观点。茅盾在《小说月报》上推荐过布鲁克斯的《马克·吐温的严峻考验》,但估计未必研读过,至少没有受它的影响,因为茅盾主要赞扬马克·吐温的民主思想。鲁迅《夏娃日记》小引中说,"他的成了幽默家,是为了生活",后来"分明证实了他是很深的厌世思想的怀抱者",这些话听来有布鲁克斯的味道。不知是鲁迅看过有关论著,还是出于艺术的直觉?

解放以后相当长的一段时间内,我们对马克·吐温的评介完全采取苏联的观点。苏联学者的文论帮助我们了解马克·吐温批判揭露美国社

会的一面,这是美国学者所欠缺的。但同时我们也给自己套上了无形的绳索。文学批评=社会批评这套模式使我们陷于片面:政治讽刺小品《竞选州长》的威望远远超过他的成名作《加利维拉县著名的跳蛙》;长期忽略艺术风格的探索又使我们未能从总体上赏识马克·吐温的幽默特色,更谈不上把他同欧洲文学史上的喜剧大师作比较研究。至于怎样把马克·吐温的作品直接当成政治宣传工具,我们的本领不在"老大哥"之下。

学习苏联的一项很重要的成果是所谓批判现实主义的问题。不少文章称马克·吐温为"批判现实主义作家",算是给了他最高的荣誉。但这个称号送给马克·吐温是否恰当?马克·吐温以夸张手法著称,有时甚至荒诞,如早期的某些短篇、中期的《在亚瑟王朝廷里的康涅狄格州的美国人》和后期《斯托姆斐尔德岛船长天国游记》。这种写法是现实主义的创作方法吗?马克·吐温也常常用浪漫主义的笔调抒写人物。我不否认马克·吐温常用现实主义的写法,对现实采取批判的态度,问题在于怎样对待那些非现实主义的成份。好在现实主义"无限广阔",胸怀最宽,管你是荒诞的还是浪漫的,反正都是"现实的反映",均可团结,吸收它们加入现实主义的队伍。

"批判现实主义"这个用语具有笼统、模糊的性质。按照"批判现实主义——社会主义现实主义"晋级公式,凡生活于19世纪,对现实多少采取批判态度而又"未能在无产阶级身上找到出路"的作家,都可以赠送"批判现实主义"这一顶海绵做的帽子。结果,马克·吐温与果戈理,福楼拜与屠格涅夫,巴尔扎克与托尔斯泰都差不离①。这实际上是取消创作方法和艺术风格的多样性,不利于对古典作家的赏析和借鉴,更不利于促进我国创作多形式、多风格的发展。

可喜的是,20世纪70年代末以来,马克·吐温研究取得了进展。有的同志提出"真正的马克·吐温"这个问题,有的注意到他的幽默形式,也有的较为深入地研究了马克·吐温与中国这一课题。相信在不远的将来,我们能够独立构思马克·吐温的画像。不过,我们最好不要画独一无二的"标准像"。多样出真理,真正的马克·吐温存在于多种多样的画法之中。

选自《读书》,1985年第11期

---

① 此处仅指"批判现实主义作家"头衔而言。

亨利·詹姆斯的欧美文化融合思想刍议

代显梅

19世纪下半叶,美国虽然在政治和经济实力方面跃居西方资本主义强国之首,但文化领域里仍然没有摆脱殖民影响,这是许多美国思想家都意识到的事实。1884年,美国学者亨利·卡伯特·洛奇在他的《美国国内的殖民主义》一书中指出,尽管美国的财富与日俱增,但美国的文化却没有什么建树。[①] 美国诗人惠特曼也在《民主的远景》(1871)中痛心地说:"严格地讲,这个国家可能还根本没有文学。"[②]理查德·布罗德赫德在《文学与文化》一文中说,"美国继承的是一种殖民地形态的文化遗产:即使在政治独立之后的一段很长时间里,还在继续不断地从英国输入文学作品,并且照搬他们评论这类作品的一整套批评概念和术语。"[③]

美国文化不仅被笼罩在欧洲殖民文化的阴影里,而且还遭受本国商业文化的侵蚀。在兼有宗教和商业精神的美国,"虔诚而有益的书籍"被认为是"有学问的人应该拥有的全部藏书"[④],而艺术的审美与优

---

① 亨利·卡伯特·洛奇在《美国国内的殖民主义》一书中说:"物质财富的增加产生了奢望,高等教育的发展孕育了精神上的品味,这两种因素结合起来就使许多人滋生了对外国生活和外国风格的爱慕。这种倾向和机会使得快要灭亡的殖民怀旧又重新复活。……许多受了过多教育并且丧失了国格的美国人或是在欧洲,或是在美国,以殖民地精神做画、搞雕塑和作曲,完全受卑劣的思想所支配……有时,这类人成为勉强有成就的法国艺术家,但他们的国格和个性全没有了,独创性和力量也随之不复存在。"——转引自布尔斯廷《民主的历程》,中国对外翻译出版公司,北京:生活·读书·新知三联书店,1993年,第570—571页。

② Walt Whitman, Democratic Vistas, quoted in *The Norton Anthology of American Literature*, third edition, vol 1, part 3, New York: W. W. Norton & Company, 1979, p. 2095.

③ 理查德·布罗德赫德《文学与文化》,见埃默里·埃里奥特主编《哥伦比亚美国文学史》,朱通伯译,成都:四川辞书出版社,1994年,第381页。

④ 布尔斯廷:《开拓历程》,中国对外翻译出版公司,北京:生活·读书·新知三联书店,1993年,第342页。

雅，对于这个国家的普通读者来说则是闻所未闻。因此，如何在欧洲文化的压迫和美国商业文化的浸染下，营建一种理想的美国文化模式，便成了整个19世纪美国学者思考的主题和努力的目标。身处这一文化转型期的美国现代小说家亨利·詹姆斯（Henry James, 1843—1916）当然也对这个重要的问题给予了特别的关注。他写下一系列欧美主题小说，对这个问题作出了自己的回答。本文拟就詹姆斯早期的几部欧美主题小说，对詹姆斯关于欧美文化融合的重要思想进行梳理和分析，并对他对美国文化的建设所起的作用加以评说。

一、文化融合思想的产生

亨利·詹姆斯的欧美文化融合思想的产生，源于他对美国文化匮乏状况的不满，和对欧洲文明中“审美”与“经验”的认同，其中在相当程度上包含了对英国文化批评家马修·阿诺德（Matthew Arnold, 1822—1888）文化融合思想的借鉴。

1843年4月，詹姆斯出生在纽约一个富裕的知识分子家庭。他的父亲——美国哲学家和神学家老亨利·詹姆斯——在把金钱转变成知识和精神财富方面，给下一代做出了很好的榜样。詹姆斯从小即随家人往返于欧美大陆，承受欧洲文明的熏染，对欧洲文化情有独钟。古罗马的雕塑艺术和竞技场，巴黎的卢浮宫，伦敦的博物馆，以及贵族社会充满高雅情趣的休闲、社交活动，都在詹姆斯的心目中反衬出美国文化的匮乏与粗俗。

1869年，詹姆斯第一次作为成年人到欧洲旅行，他在给哥哥威廉·詹姆斯的信中，谈到了对欧洲的美国人的印象：

> 对他们只有一个词——庸俗，庸俗，庸俗。他们的无知——他们对欧洲的一切表观出的小家子气、抵触和对抗——一事当前，他们永远要用某种只存在于他们毫无顾忌的吹牛聊天中的美国标准或先例去衡量——于是我们蹩脚而贫乏的谈吐、声音和嘴脸——这些东西可怕地盯着你。[①]

① Quoted in Leon Edel, *Henry James, A Life*, New York: Harper & Row, Publishers, 1985, p. 101.

詹姆斯对美国人在欧洲的粗鄙表现出的厌恶和批评,显然是基于他对欧洲社会的礼仪、智慧和文化修养的认同。在这方面,他似乎和法国政治历史学家托克维尔一样,也认为文学的产生和发展、人类文明程度的提高必须要有深厚的历史积淀。在托克维尔看来,培育文学的沃土是贵族制而不是民主制,是欧洲而不是美国,因为"一种事物越久远,通常也越使人觉得壮丽和宏伟,并在这种思古幽情的影响下,使它更适宜于产生供描写的理想对象。"①詹姆斯对美国文化状况的不满,也许最集中地体现在他1879年出版的《霍桑传》中。在这本书里,詹姆斯几乎是以一种居高临下的态度,开列了一份美国缺少文化的清单,这成为美国批评家和爱国人士在后来很长一个时期内不能原谅他的缘由。詹姆斯这样描述美国文化的匮乏:

> 没有君主,没有宫廷,没有个人忠诚,没有贵族,没有教学,没有牧师,没有军队,没有外交部,没有乡绅,没有宫殿,没有城堡,没有庄园,没有古老的乡间宅地,没有牧师住所,没有茅草屋顶的村舍,没有长满常春藤的废墟,没有大教堂,没有修道院,没有小型的诺曼底式教堂;没有名牌大学,没有公立学校——没有牛津,没有伊顿公学,没有哈罗公学,没有文学,没有小说,没有博物馆,没有美景,没有政治团体,没有娱乐阶层——没有埃普索姆的跑马场,也没有埃斯考特赛马场!②

显然,欧洲不缺少这些在詹姆斯看来孕育"审美"与"经验"的历史和社会文化机制。正是对欧洲文化的熟悉和了解,才使得詹姆斯发现了美国文化的欠缺所在,产生了融合欧美文化的思想。

然而,詹姆斯对美国并非一味地排斥、否定,而是有所取舍的。早在1867年时,在文学界还只是无名之辈的詹姆斯就决心用自己的努力来填补这一空白。他在给好友T·S·佩里的信中曾这样描绘自己的远

---

① 托克维尔:《美国的民主》(下卷),董果良译,北京:商务印书馆,1996年,第594页。

② Henry James, *Hawthorne*, ed John Morley, London: Macmillan and Co., Limited, 1909, p. 43.

大抱负：

> 我们年轻的美国人是未来的人。我觉得我唯一成为批评家的机会就是让西方的和风尽情吹遍我的全身。我们生来是美国人——应该承担起这个职责。我视此为一大幸事；我认为当美国人是接受文化的极好前提。作为一个民族，我们有优秀的品质，事实上，我似乎觉得，我们站在欧洲民族的前列，我们可以比任何一个民族都更能自由地对待不属于我们自己的文明形式，我们可以采摘、挑选并消化吸收它，简而言之，不管在哪里发现，我们都可以将它认作自己的财产。没有民族标志是一种遗憾和落后，但我觉得美国作家表明世界上不同民族在志趣和智力上的大融合和综合也不是不可以的，并且，这种融合的状况比我们所见到的成就更为重要。当然，我们必须要有自己的东西——既是同一民族又是与众不同的东西——我觉得我们将在我们的道德意识、我们史无前例的自由精神和活力中找到它。从这个意义上说，我们至少应该有民族的标记。①

在这封信中，我们不仅可以看出詹姆斯欧美文化融合思想的雏形，而且也可以看出詹姆斯对待美国的客观态度。他的各民族文化大融合的理想是建立在对美国优势充分认识和肯定的基础之上的。美国传统中的"道德意识"、"自由精神"与"活力"便是美国站立于其他民族前列、借鉴和汲取其他民族优秀文化成分的前提。

由于对美国文化匮乏状况的不满以及对美国自由精神与道德力量的肯定，詹姆斯与阿诺德的文化整合理论产生了共鸣。按照阿诺德的文化整合理论，理想的文明形式应该是希腊文化与希伯来文化的融合。只有两者的合璧和平衡，才能达到"人类的完善或拯救"。阿诺德给两者的定义分别是："古希腊文化的核心是思想意识的自发性；而希伯来文化的核心内容是良知的严谨"。也就是说，希腊文化是"按照事物本来的样子认识事物"，代表着"智性"、"思考"与判断力"；而希伯来文

① Henry James, *The Critical Heritage*, ed. Roger Gard, London: Routledge and Kengan Paul, 1868, pp. 22—23

化——一种基督教文化,则意味着"行动与顺从",代表着"道德"、"自制"、"责任"与"行动"①。

针对盛极而衰的欧洲文明自文艺复兴以来过度地张扬人性和审美,而相对忽略了对道德和理性的重视,阿诺德提出了文化整合思想。他认为,英国文化传统中具有希伯来文化的道德内涵,可以为欧洲文明的衰竭补充新鲜血液,但缺少高尚与审美是它的最大不足。正如阿诺德清醒地认识到了英国文化的优劣,詹姆斯不仅认识到了美国粗鄙的一面,而且把美国的自由精神与道德意识作为他文化融合不可或缺的组成部分。在这方面,阿诺德和詹姆斯虽然从提高各自民族的文化水平出发,但他们思想的结晶却有异曲同工之妙。

不但詹姆斯的欧美文化融合思想与阿诺德的文化融合思想有极大的相似之处,就连阿诺德经常使用的一些词语,也反复出现在詹姆斯的小说中。比如,《罗德里克·哈德逊》中的主人公哈德逊就自称是古希腊文化的崇拜者;《美国人》中的特里斯坦夫人称纽曼是一位了不起的西部"野蛮人"②;阿诺德把"诗和文学"统称为对于"生活的批评",而詹姆斯经常把他自己小说中的人物叫做"生活的批评家",等等。詹姆斯对阿诺文章中这些词语的沿用绝不是无意的巧合,似乎更是一种认识上的趋同与吸收。③ 从詹姆斯的大部分欧美主题小说中,我们更可以看出,他心中理想的美国文化正是建立在对美国传统的继承和对阿诺德文化融合思想借鉴的基础之上的。

二、文化融合思想的体现

詹姆斯的欧美主题小说尽管在内容上千差万别,却可以寻出一个大致的趋同点,那就是:单纯、善良,对生活充满热情和乐观自信的美国人,带着对欧洲古老文明的向往和憧憬走进一个异己社会,当然,也带着他们典型的新世界的个人主义价值观。然而,在欧洲具有悠久历史

---

① Matthew Arnold, "Hebraism and Hellenism", *Culture and Anarchy*, chapter IV, Ann Arbor, the University of Michigan Press, 1965, pp. 163—175.

② 阿诺德的《文化与无政府》的第三章题名为"野蛮人,市侩,平民"(Barbarians, Philistines, Populace).

③ For more derails about the relation between Matthew Arnold and Henty James, consult Alwyn Berland's *Culture and Conduct in the Novels of Henty James.*

传统的复杂环境中,他们遭遇各种各样的挫折与困扰,最后大多美梦难圆,或者魂归西天(如罗德里克·哈德逊和黛西·米勒),或落魄而去(如纽曼)。詹姆斯笔下的美国主人公在欧洲社会理想的失败,既凸显了美国个人主义思想的局限,说明了欧美文化缺一不可的事实;同时也让人们看到,真正要使两种不同的文化水乳交融是多么困难。

在詹姆斯的第一部长篇小说《罗德里克·哈德逊》(*Roderick Hudson*,1875)中,他试图通过一位美国艺术家的夭折,揭示在欧洲文化的压迫和美国商业文化的侵蚀下,美国艺术家面临的双重身份危机以及亟待解决的问题:处理欧美文化的关系以及在这种危机下确立自己的身份。主人公哈德逊——一位艺术天分很高的年轻雕塑家,因为丢失了美国传统中的道德意识和责任感,丢失了清教文化的吃苦耐劳精神,人为地割裂了欧美文化之间的联系,从而迷失在欧洲辉煌的文明中,不仅荒废了自己的艺术天才,而且对身边的亲人——母亲、未婚妻和监护人,也都造成了极大的精神伤害。

哈德逊一到罗马,便急于摆脱美国文化传统在他身上留下的痕迹,从外表装束到精神气质一律向欧洲看齐。不久,他爱上了19世纪末欧洲文化美与颓废并举的象征——克里斯蒂娜·莱特,把他在美国的未婚妻——新英格兰文化的道德与坚贞的象征——玛丽·加兰,抛在脑后。当他发现自己的艺术灵感衰退时,他不是恪守清教传统所倡导的踏实、苦干精神努力提高自己的艺术素养,而是守株待免,被动地等待灵感的降临;在感情上,沉溺于美色的哈德逊喜新厌旧,不仅背叛了他的未婚妻,甚至用自己的绝望和颓废尽情地伤害了关心他的每一个人。美国传统中的道德意识与责任感,清教传统的坚韧不拔和隐忍自制对哈德逊来说都荡然无存。

艺术家放弃美国传统严谨的道德意识与责任感,一味追求感官情欲的满足,就不能冷静地观察、把握和反映生活,这是哈德逊留下的一大教训。詹姆斯的创作正逢美国内战后物质主义猖獗、欧洲唯美主义盛行的时代。如何避开物质主义的粗俗和唯美主义的颓废,还艺术与文化以严肃、纯洁的品格,这是詹姆斯用哈德逊的教训探讨、思考的问题,也是他融合欧美文化的主旨所在。对此,詹姆斯以他第一部小说《罗德里克·哈德逊》作一个初步的回答,即:欧美双方的文化对于一个理想的艺术家来说是缺一不可的。

在詹姆斯看来,融合欧美文化不仅是美国艺术家摆脱双重身份危机的出路,而且也是每一个缺少历史和文化传统的美国人摆脱浅薄和粗俗、走向高级文明的必经之路。因此,在詹姆斯次年发表的第二部小说《美国人》(*The American*,1886)中,追求欧美文化的结合仍然是他的主人公旅居欧洲的最大愿望。但稍有不同的是,这一次,詹姆斯选择了最能代表美国主流文化特点的实业家作为他小说的主人公,进一步探讨欧美文化融合的必要性和可能性。

纽曼那强壮的体魄,诙谐的言谈,慷慨大方、自信得近乎盲目乐观的性格,甚至连他的名字(Newman)都体现着詹姆斯心目中那个美国的概念:缺少文化,但却充满了天真的道德意识和新鲜活力。与哈德逊进入欧洲文化氛围后竭力要摆脱美国传统的表现不同,纽曼不仅热爱他的祖国,而且笃信"美国是世界上最伟大的国家"。他恪守美国人的一套价值观,天真地相信,只要口袋里装满了钱,整个欧洲就会为他而存在。他认为世界是一个大市场,有钱的人可以任意徜徉其间,自由挑选他们喜欢的商品。甚至,纽曼把选择妻子也比作要"得到市场上最好的货色"。

然而,纽曼虽然完整地继承了美国的一套价值观念,但由于他缺少对欧洲文化的体察和修养,也由于不同文化之间难以逾越的鸿沟,因而他在文化寻梦过程中遭遇了重重困难。初到巴黎,纽曼就因为文化上的欠缺——审美判断能力缺乏,错把三流画家洛埃米当作落难的艺术大师顶礼膜拜,并慷慨解囊给予资助,结果反遭到洛埃米的戏弄和嘲讽。纽曼在短短一年中,遍访欧洲的几百个教堂、古迹和画廊,然而,对这样一位没有文化、毫无审美能力的人来说,到底从这种走马观花似的游览中得到了多少知识的提高和艺术的陶冶,实在值得怀疑。而这次巴黎之行的最大不幸恐怕就是他的那场求婚风波了。

自信乐观的纽曼希望通过婚姻来实现他的欧美文化融合梦。他向一位贵族小姐求婚,然而,由于不了解欧洲的诡秘、含蓄,毫无生活经验的纽曼在巴黎贵族贝勒伽德一家人面前出尽了洋相,屡屡把贝勒伽德母子的挖苦、嘲笑当作充满善意的玩笑而欣然接受,甚至最后贝勒伽德家突然反悔,撤回婚约,他仍然不识对手的奸诈。对纽曼来说,贝勒伽德家的每一个人,正如他们身后的文化一样,都是难解之谜。哈德逊与纽曼文化梦的双双破灭,从主观上讲,都是由于他们自身没有同时兼有

欧美文化的优秀成分,并使之达到有机融合的结果。

同样,世纪末正在走向没落的欧洲贵族文化也不能缺少美国新生力量的补充。贝勒伽德家族代表着19世纪末期衰败的欧洲贵族文化,它虽然在形式上仍然维持着富丽堂皇的外表,但它的观念到世纪末已变得陈腐荒谬,贵族家庭内部也已经道德败坏、徒有虚名了。美国来的新人虽然粗鲁无知,但贵族文化需要补充的新生力量恰好在代表美国文化的纽曼身上得到了最好的体现:纽曼年轻有为,无拘无束,他是自己的主人,充满自信与活力,他不必像克莱尔和瓦伦丁一样在权威和传统观念的阴影下枯萎、凋谢,而总是以现实存在的真伪作为是非判断的唯一标准。

哈德逊的不幸和纽曼的挫折充分显示了融合欧美两种文化的必要性。纽曼在欧洲遭遇不公时表现出来的道德力量与自由精神,贝勒伽德一家体现出来的含蓄深沉和堂皇的仪表,如果能有机地结合在一起,必将使人的文明程度大大提高。

三、文化融合思想的羁绊

尽管詹姆斯热情提倡欧美两种文化的融合,但他也意识到了融合两种不同文化的困难。当他的兄长威廉·詹姆斯在国外呆了一个时期归来,对他谈及美国生活"贫瘠的方面"时,亨利的回答是:

> 我1870年5月从欧洲回来时,就有一种强烈而永远不会忘却的感觉——在那死气沉沉的日子里,我对自己的未来生活作出了决定,当时我感到,要想在美国生活,唯一的办法就是舍弃欧洲,要想把他们混合在一起,那是绝对不舒服的。①

詹姆斯关于《美国人》的结尾所做的前后两种不同的解释也充分说明他意识到了融合欧美文化的困难。1876年,《美国人》在《大西洋月刊》上连载,主人公纽曼失去克莱尔这一沉闷的结局,令习惯于圆满结局的美国读者大失所望。于是该杂志的主编豪威尔斯(W. D. Hosiwell)

① Quoted in Leon Edel, *Henry James, A Life*, New York: Harper & Row, Publishers, 1985, p. 119,

劝詹姆斯对小说进行修改,让纽曼得到他的意中人。詹姆斯在回信中解释说,纽曼和克莱尔的结合是不可能的:"譬如——说实在的——他们能住哪儿呢?"克莱尔会恨纽约,而纽曼也不可能住在法国,他们"唯一可居住的地方是西部的一个农庄"。因此,詹姆斯说,如果他写出了一个大团圆的结局,他就会觉得自己"好像在庸俗地向读者扔一片烂面包,这些读者确实不了解这个世界,他们也不会按一部小说对世界的反映来判断这部小说的价值"①。相反,像他现在这样处理贝勒伽德家族与纽曼的故事,结局也许是沉闷了一点,但这是忠于故事本身的自然发展:纽曼注定不可能融入他渴望的贵族圈子里,正如克莱尔和瓦伦丁不可能走出自己的文化传统,进入纽曼生活其中的那个自由世界一样。詹姆斯在给豪威尔斯的信中说:"森严的高墙阻隔着我们。"②

事隔许多年后,詹姆斯在他的纽约版序言中又提出另一种说法:其实,这个结局与现实是有出入的,实际上,贝勒伽德一家"一定会跳跃着扑向我那富有、随和的美国佬而不会去在乎他的落后"③。但詹姆斯这两种前后看似乎矛盾的说法,实际上又并不矛盾,这恰恰说明了艺术的真实与生活的真实有着根本的区别。他当时要纽曼在欧洲遭受挫折,目的是要突出他心目中美国人的两大特点:既单纯善良又自大无知。这也就是为什么他虽然意识到了这部小说与实际生活有出入,却没有在纽约版中修改小说的结尾,而是仍然维持原样。

事实上,纽曼巴黎文化梦的破灭也是1876年詹姆斯自己任巴黎文学圈子里感受到的挫折。詹姆斯从青年时代起就开始研究、评论法国文学。巴尔扎克小说中波澜壮阔、精彩纷呈的世间万象令他震撼;法国文学成熟的艺术形式令他着迷;他欣赏都德作品中真与美的结合,福楼拜的大师风范也激励着他④。然而,当他真正深入到巴黎的文学圈子中,却发现世纪末的法国文学已经不是他想象中的样子,并且,巴黎的

---

① Henry James, *The Critical Heritage*, ed. Roger Gard, London: Routledge and Kengan Paul, 1868, p. 44.

② Ibid.

③ Henty James, *Literary Criticism*, vol. II, p. 1066.

④ 参见詹姆斯的文学评论集 *Partial Portraits*, New York: Literary Classics of the United States Inc., 1985, p. 208, p. 314, 及"French Writers", 见 *Literary Criticism*, vol. II, New York: Literaty Classics of the United States Inc., 1985, pp. 213—249, pp. 314—346.

文学圈子极端排斥异己，对英美文学采取冷漠高傲的态度。詹姆斯意识到，他以前在巴尔扎克和屠格涅夫作品中发现的那种开阔的心灵，就像纽曼在克莱尔和瓦伦丁身上看到的贵族文化的精华一样，只能被封存在现实之外的记忆中了。

1876 年，詹姆斯给豪威尔斯写信说："我几乎看不到任何文学上的友爱，有五十种原因说明我为什么不能与他们亲近。我不喜欢他们的货色，他们也不喜欢任何其他货色。"因此，詹姆斯虽然感到自己比纽曼更深入地走进了巴黎的生活，更有能力把握这里人的思想底蕴，但他们摆脱不了局外人的感觉。"我正变成一个老巴黎，一个心满意足的巴黎人"，他在给豪威尔斯的同一封信中写道，"我感到自己的根已经扎进巴黎的泥土，并有可能茂密地生长下去"。但他却又不得不承认，"关于纯正的巴黎性，我却一点儿也没看到。"因此，他不无悲哀地说，"我会永远是一个局外人"。他最后决定"放弃永久居留计划，逃往伦敦，并在那儿尽可能地住下去。"[①]他和他的主人公最终都没有在这个曾令他们心驰神往的文化之都找到一种认同感，因此双双离去：纽曼回到了能接纳他的商业社会中去，詹姆斯到伦敦去寻找他的精神家园。

四、文化融合思想的实现

从某种意义上说，《一位女士的画像》[②]中的女主人公伊莎贝尔 · 阿切尔才是詹姆斯文化融合理想的具体化身。与詹姆斯笔下大多数美国主人公一样，伊莎贝尔也是带着典型的美国个人主义思想和对贵族文化的好奇走进欧洲社会的。

英国对于伊莎贝尔来说，正如巴黎对于纽曼，罗马对于哈德逊一样，也充满无限的诱惑力："这个小小的国家像熟透的梨子那样鲜美、香甜。"不过，伊莎贝尔与前两位同胞相比，多了几分把握环境的判断能力。在伊莎贝尔的眼中，英国文化的魅力是由她崇拜之至的梅尔夫

---

① Henry James, "Letter of May, 1876 to William Dean Howells", *Henry James: Jetters*, Vol. II, ed. Leon Edel, Cambridge: Harvard University, 1975, pp. 51—52.

② 本文采用的译本主要是项星耀翻译的《一位女士的画像》(北京：人民文学出版社，1984 年。)以下将该小说缩写为 PL，和引文页码一起置于括号中，不另作注。同时，本文还对照参阅了原文 *The Portrait of a Lady*, in *Henry James: Novels* 1881—1886, New York: Literary Classics of the United States Inc. , 1985.

人——一位欧化了的美国人体现出来的。梅尔夫人有一种“迷人的风度”(PL:205),她

> 这么文雅,这么有教养,这么聪明,这么从容自如,可又对一切这么不以为意——这实际上就是一种高贵的气质,何况,她的举止神态就像一位贵夫人。仿佛她就是上流社会的化身,掌握了它的一切音容笑貌和优美风度,但或许深得其中三昧,巧妙地运用了它的一切,尽管她离它很远,生活在一个名利追逐的世界中,还是能表现得这么超逸不凡?”(PL:224—225)

出污泥而不染,这正是伊莎贝尔所追求的高尚品德。于是,梅尔夫人写信,画画,弹琴,刺绣,乃至举手投足,一颦一笑,在伊莎贝尔眼中都具有无与伦比的魅力,成为她理想的贵夫人形象的体现。梅尔夫人那沉静的外表下透露出的经验和睿智深深吸引着伊莎贝尔,使她从对方的成熟中意识到了自己的不足,这正是詹姆斯让他的美国同胞从繁忙的商业社会走向欧洲的用意。詹姆斯使他的同胞们发现了他们经验之外的东西,使他们懂得了政治和经济的领先并不能代表一切进步,意识的扩展和深化,对未知领域的好奇和勇敢探索,在拥有本民族优秀文化的基础上,对异己文化的大胆借鉴和学习才是推进文化完善的有效途径。伊莎贝尔显然是明白这个道理的。

然而,伊莎尔面对文化“禁果”的诱惑,起初并没有失去及时的反思与正常的判断力,没有盲目地效仿。与纽曼在遭到欧洲贵族愚弄、哈德逊陷入堕落的危险时浑然不觉不同,伊莎贝尔在接受梅尔夫人的影响时是清醒的:

> 只要这是好的影响,那有什么坏处?一个人越是接受好的影响便越好。重要的是在我们要跨出步子的时候,要看清楚,知道这是在走向哪里(PL:223)。

她甚至能用一种挑剔的眼光去观察梅尔夫人:“她已经变得太柔顺圆滑,太纯熟,太高雅了。”(Pl:226)这一个“太”字道出了伊莎贝尔对梅尔夫人的举止行为审慎的态度。伊莎贝尔对梅尔夫人的崇拜中所包含

的审视,标志着詹姆斯笔下的美国人在欧洲复杂的环境中,已经具备了接受经验的成熟心智,这是一种知己知彼的洞察和明智。

包括伊莎贝尔最后爱上穷困潦倒、阴险庸俗的奥斯蒙德,而没有来得及对他的品德和动机产生任何怀疑,也可以说是她追求欧美文化融合的美好愿望的结果。在伊莎贝尔的眼中,奥斯蒙德是经验与审美的化身,他假装出来的超然物外,他的睿智老练。他的一无所有等等,这一切都符合伊莎贝尔的审美标准。她幻想着,与这个人的结合便可以与他分享思想,达到物质与精神的结合,责任与审美的统一。梅尔夫人和奥斯蒙德身上体现出来的优雅、深刻、经验和睿智对伊莎贝尔的诱惑,也正是欧洲文化对詹姆斯呈现出的魅力。伊莎贝尔追求自己的财富、道德责任、青春活力与奥斯蒙德所代表的这一切的结合,正是詹姆斯孜孜以求的欧美文化的相互弥补和融合。

然而,伊莎贝尔要获得她追求的知识与经验,要具备这两位她钦羡的榜样身上体现出来的魅力,却不得不经历一桩不幸婚姻和友情遭背叛的洗礼。伊莎贝尔曾对沃伯顿勋爵说过,她无法"逃避大多数人的遭遇和不幸",她果然言中了自己的不幸。也正是这不幸,使伊莎贝尔认识到了个人自由的限度和自己性格的弱点。现在,她知道了个人的判断力由于经验的缺乏,有时是不可靠的。她在痛苦中获得了沉甸甸的人生收获,因此,她才会在面对欺骗过她、亵渎了她友情和信赖的梅尔夫人时,没有斥责和申诉她,而只是冷静简短地说了一句:"我相信,我应该感谢的是你!"(PL:676)伊莎贝尔就是在沉痛的失败面前,完成了她意识的深化与心智的成熟。

露丝·伯纳德·依泽尔说:"与差不多跟他同时代的西格蒙德·弗洛伊德一样,亨利·詹姆斯懂得,研究文明即是调查文明下的焦虑与不满。"[1]伊莎贝尔的焦虑与不满,首先是她站在欧洲文明之外的焦虑与不满,于是,她渴望、进取;然后是她处于不幸婚姻中的焦虑与不满,于是,她反思、痛悔,并奋力崛起。这便是詹姆斯对处于文明交叉点上的美国人心理进化过程的理解与把握。

像他的女主人公一样,詹姆斯自己在完成欧美文化融台的过程中

---

① 埃默里·埃里奥特主编《哥伦比亚美国文学史》,朱通伯等译,成都:四川辞书出版社,1994年,第561页。

同样也付出了沉重的代价。詹姆斯涉足欧洲文明,最终却成了一个没有真正归属感的精神和生活的双重流放者,饱尝了他的传记作家卫昂·艾德尔(Leon Edel)所说的"双重流放"的滋味,即"他在家有一种外人的感觉,他在欧洲也惧怕自己是个局外人。"[①]然而,这种无根的漂泊感对作家来说,未尝不是一种幸运。詹姆斯自己也说:"有这样的时候,当一系列风俗习惯,不管在哪儿被发现,对你来说,都像其他的风俗习惯一样狭隘;那么,我认为,你可以说已经变成了一个世界主义者了。我为自己世界主义者的视野而自豪。"[②]正是真诚地、最大限度地利用了这种得天独厚的命运,詹姆斯才能用欧洲人的眼光来看美国人,以美国人的眼光审视欧洲人,这就是詹姆斯在多年后回顾自己的命运时所说的"幸运的堕落"[③]:漂泊使他开阔了视野,得以抛开褊狭的民族意识,去汲取人类共同需要的文化精髓。伊莎贝尔在痛苦中的成熟以及詹姆斯的亲身经历似乎表明,对一个没有历史、没有过去、没有文化的美国人的成长来说,"遭遇大多数人的痛苦与不幸"是至关重要、必不可少的经历,尽管它充满着冒险与辛酸。同样,美国文化要走向成熟与完美,达到与欧洲文化的有机融合,从而形成一种理想的文化模式,还需要一些有知识、有审美能力的美国人,在经历一番痛苦的心路历程之后方能实现。这也许就是伊莎贝尔的不幸与收获带给读者的启示。

五、文化融合的意义

19 世纪下半叶,美国处于一个政治、经济与文化发展极不平衡的时期,当爱默生的个人主义思想在美国内战后的商业社会中发展到极端、有滑向利己主义的危险时,当许多美国学者陶醉于美国既有的自由与活力中,高唱大国沙文主义的赞歌之时,亨利·詹姆斯提倡欧美文化融合的思想具有积极的意义。可以说,它是对美国文化思想的反思与重构,是对爱默生理想型个人主义思想的弥补与完善。

詹姆斯提倡欧美文化的融合,首先是对当时以爱默生为代表的一

---

① Quoted in Leon Edel, *Henry James, A Life*, New York: Harper & Row, Publishers, 1985, p. 123.

② Ibid. , p. 121.

③ Ibid. , p. 121.

些美国学者排斥欧洲文化思想的一种反拨。在整个19世纪的美国思想界,爱默生无疑占有无与伦比的重要地位。为了摆脱欧洲殖民文化的阴影,爱默生用他的《美国学者》一文向美国的学术界发出了文化上的独立宣言:“我们依赖旁人的日子,我们师从他国的漫长学徒期即将结束。……我们要唱出自己的歌。”[①]然而,在詹姆斯看来,爱默生在唤起民族自尊和自立自强的同时,似乎又走得太远,多少带上了一种民族沙文主义的倾向。爱默生问道:“在世界上,总有一个领袖民族……除却美利坚合众国,又有哪一个民族能担当起领袖的责任呢?”[②]这一振奋人心的民族文化独立宣言虽然在“萎靡的美国人的心灵”(爱默生在《文学的道德》一文中语)中注入了一针兴奋剂,在号召美国学者创建独立的民族文化方面发挥了积极的作用,但是,爱默生的这些虽然自信却有些缺乏谦逊的言论可能会助长美国人的盲目乐观,久而久之使他们不屑于关注异己文化的长处,这对一个民族文化的健康发展是不利的。因此,詹姆斯借鉴欧洲文化的“审美”与“经验”以弥补美国缺少文化与传统的不足,不仅是对美国文化的一种理想性重构,而且也用自己的文学实践向美国学界表明,什么样的学者才是真正意义上的美国学者。

詹姆斯所提倡的欧美文化融合的理想,显然超越了爱默生个人主义思想的范畴。为了摆脱商业社会和家庭对人性的压抑,爱默生提倡个人自立自强,自律自治,而詹姆斯理想的个人,则不但对自己的行为负责,而且对身边的人也有强烈的责任感和同情心,

这就避免了个人主义在商业社会滑向利己主义的误区。对詹姆斯小说中塑造的美国人来说,金钱从来都是和责任交织在一起:罗兰德·马利特用他的钱资助素昧平生的哈德逊到意大利学习雕塑;纽曼有了钱之后不是在美国寻欢作乐,而是到欧洲去追寻自己的文化梦,他对遇到的不幸者充满了同情,尽管他的洞察力有限,但他那份真诚助人的愿望,至少使人不忍心对他的无知和粗鲁感到厌恶;伊莎贝尔更是在自己继承了一大笔遗产时,不忘自己的责任,要帮助穷困落魄的奥斯蒙德实

---

① 《美国学者》,引自《爱默生集》,赵一凡等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1993年,第62页。

② 《年轻的美国人》,引自《爱默生集》,赵一凡等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1993年,第245页。

现其艺术家之梦。

这样,詹姆斯在爱默生的个人主义思想基础上大大向前迈进了一步:他使爱默生的那些脱离社会、脱离历史的个人主义者增进了历史感和社会意识,使他们意识到个人的自由会受到强大的外部环境的种种限制。为此,美国现代文学批评家昆丁·安德生(Quentin Anderson)称詹姆斯是“将欧洲文化用于美国个人主义的第一位现代派作家”[①]。

但是,我们也可以看出,詹姆斯的欧美文化融合思想终究只是一种理想主义的遐思,仍然缺乏应有的可操作性。其实这一点他自己也有所察觉。他作品中的人物尽管不像爱默生那样对欧洲文化采取排斥态度,但是他们在实践欧美文化融合思想的道路上也是举步维艰。这说明,詹姆斯充分意识到不同文化之间因价值观和社会体制的不同,其冲突和差异是根本的,也是主要的,沟通和融合只能是一个美好的愿望。要成功地融合不同文化的优秀成分于一体,也许只能由他作为一位小说艺术家用虚构的世界来实现,而在这种文化的差异面前,现实生活中的人总是束手无策。

因此,我们可以说,詹姆斯的欧美文化融合思想虽然是从对美国文化匮乏的状况不满出发,试图用借鉴欧洲文化的方式,寻找一条提高美国文化的新路,独辟一条融合高雅文化与通俗文化的路径,但是,他作品中大多数人物努力的失败以及他自己后期的小说创作转向艺术技巧而不是主题思想的创新实验证明,他又不由自主地退回到美国高雅文化与纯文学的传统,成了一位最成功的、也是最后的高雅文学的表现者。[②]

选自《外国文学评论》,2000 年第 1 期

---

① 埃默里·埃里奥特主编《哥伦比亚美国文学史》,朱通伯等译,成都:四川辞书出版社,1994 年,第 574 页。

② Vernon Louis Parrington, "Henry James and the Nostalgia of Culture", in *The Question of Henry James, A Collection of Critical Essays*, ed. F. W. Dupee, p. 129.